

# اردو افسانہ

تعریف، تاریخ اور تنقید

پروفیسر صغیر افراسیم

# اُردو افسانہ

## تعریف، تاریخ اور تنقید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں خرید اس طرح کی مثال دار،  
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیمنٹل

محمد اللہ حق : 03476848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

پروفیسر صغیر افرام

B

براؤننگ پبلیکیشنز نئی دہلی

**URDU AFSANA**  
**TAREEF, TAREEKH AUR TAJZIA**

*by*

**Prof. Saghir Afraheim**

**ISBN: 978-93-87497-30-6**

ایڈیشن	:	2018
قیمت	:	400
تعداد	:	500
کاغذ	:	70Gsm
مطبع	:	IMAGES ڈیجیٹل، نئی دہلی۔ 110002
ناشر	:	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025
<a href="http://www.brownbook.in">www.brownbook.in</a>		

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopy, recording or otherwise, without prior permission of the author/publisher.

**تقسیم کار:**

- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ممبئی
- ادبی مرکز، جامع مسجد، گورکھپور
- الرحمان بک فاؤنڈیشن، سری نگر

یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومت اتر پردیش لکھنؤ  
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی۔

# ترتیب

۷	۱	پیش لفظ
۱۱	۲	اردو افسانے کی تعریف، تشکیل، تعمیر و تہذیل
۵۸	۳	پریم چند کی افسانہ نگاری
۹۵	۴	”انگارے“ روایت سے انحراف
۱۰۹	۵	اردو افسانہ: مغربی ادبی روایات کے تناظر میں
۱۳۳	۶	افسانہ ”کفن“ کا معروضی مطالعہ
۱۵۱	۷	خواجہ احمد عباس کے منتخب افسانے
۱۶۰	۸	منشو: زخمی نسائیت کا علمبردار
۱۷۸	۹	جذباتی وجود کی کشاکش کا استعارہ ”لاجوتی“
۱۸۶	۱۰	عصر حاضر میں عصمت چغتائی کے افسانوں کی معنویت
۱۹۳	۱۱	قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری ”روشنی کی رفتار“
		کے آئینہ میں
۲۰۳	۱۲	انتظار حسین کے دو افسانے: ایک مطالعہ

- ۱۳۔ خالدہ حسین کی کہانی ”ہزار پایہ“ وجودی صورت حال کا علامتی اظہار ۲۱۲
- ۱۴۔ ”راستہ بند ہے“: ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے ۲۱۸
- ۱۵۔ سید محمد اشرف کی کہانیوں کا فکری وقتی کیونس ۲۲۳
- ۱۶۔ ”چابیاں“ طارق چھتاری کے اسلوب اور تکنیک کی نمائندہ کہانی ۲۵۰
- ۱۷۔ انیس رفیع کے تخلیقی سفر کا معروضی مطالعہ ۲۶۴
- ۱۸۔ ”گنبد کے کبوتر“ تہذیب کی مسامری کا استعارہ ۲۹۸
- ۱۹۔ احمد رشید کا افسانوی مجموعہ ”بائیں پہلو کی پسلی“ حیات و ممات کا تخلیقی استعارہ ۳۰۷
- ۲۰۔ ترنم ریاض کی کہانیاں جمالیاتی طرز احساس کا تخلیقی اظہار ۳۱۹



## پیش لفظ

اردو افسانہ فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی علمی وقتی صورت کا نام ہے جس کا تخلیقی ہونا لازمی ہے۔ یہ مغرب کے زیر اثر ہمارے ادب میں داخل ہوا لیکن روز اول سے اس کا رنگ و روپ اور مزاج مشرقی رہا ہے۔ اس کا نشان آغاز بیسویں صدی کی طلوع صبح قرار پاتا ہے یہی وہ وقت ہے جب افسانہ نگار اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ اردو میں داخل ہوا۔ شروع سے ہی اردو افسانہ انسانی زندگی کی تمام نیرنگیوں کا ترجمان رہا ہے۔ گزشتہ صدی میں انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آئی ہیں، تہذیبی و ثقافتی تغیرات درپیش ہوئے اور اقداری و اخلاقی مسائل واقع ہوئے، ویسا ہی اُس کا مزاج بننا رہا ہے اور وہ اسی پیکر میں ڈھلتا رہا ہے۔ البتہ افسانہ کی روح ہمیشہ وحدتِ تاثر پر مرکوز رہی ہے

وحدتِ تاثر سے اختلاف کی گنجائش ممکن ہے کیوں کہ کہانی اس وصف سے محروم بھی ہوئی ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ افسانہ کافن دادی، نانی کی کہانی نہیں ہے مگر کیا کیا جائے یہ نصیبی مجبوری ہے ورنہ ہر بڑا فنکار قیود سے آزادی چاہتا ہے۔ تاہم اُس کا بھی یہی نصب العین ہوتا ہے کہ وہ کم سے کم وقت میں اپنی بات قارئین کے ذہنوں پر نقش کر سکے۔ اس وحدتِ تاثر کی خاطر افسانہ نگار اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ مرحلوں سے گزرتا ہے۔ واقعات و حادثات کا تانا بانا تیار کر کے وہ قاری کو اُن متحرک کرداروں سے روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر مقصود (بیانیہ) کی تکمیل کرتے ہیں۔

موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر بیسیٹی سطح پر اُس میں نت نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پچھلے سو برسوں میں برصغیر کے مختلف علاقوں کی تہذیب،



وہاں کی سیاسی اُتھل اُتھل، اقدار کی شکست و ریخت اور اُن کا کھوکھلا پن، رومان اور حقیقت کا ٹکراؤ، فطرت نگاری، طبقاتی جدوجہد اور فرد کا فطری و جبلی اظہار، غرض کہ زندگی کے ہر پہلو کے لیے صنفِ افسانہ کو استعمال کیا گیا ہے۔ طبقہ وارانہ تقسیم اور ذاتی مفاد کی بنا پر مسخ کیے ہوئے کردار اور اُن سے وابستہ واقعات و حادثات کی ایک مکمل دستاویز افسانے کی ایک صدی سے مرتب کی جاسکتی ہے، اور یہ برصغیر کی تاریخ کو تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی ایک ایسی کوشش ہے جس کے بغیر روایتی تاریخ نگاری نہ صرف ادھوری بلکہ واقعات کی فہرست پر مبنی ایک رسمی تحریر سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

اس صنف میں فکر کی وسعت اور عصری زندگی کی ترجمانی کے ساتھ تکنیک اور اسلوب کے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ اسی لیے ہر دور کا افسانہ اپنے موضوع، اسلوب اور طریقہ اظہار کے لحاظ سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا عہد حقیقت نگاری کا ہے۔ اس نے خارجی زندگی کے مختلف مسائل کو منعکس کیا، تمام عناصر ترکیبی کو بروئے کار لاتے ہوئے منطقی بیان کو فروغ دیا ہے۔ ترقی پسندی کے دور میں پریم چند کی روایت کو استحکام ملا ہے۔ اس دور کے افسانوں میں عوامی زندگی کے گونا گوں مسائل کو تخلیقی سطح پر منظم طریقے سے برتا گیا ہے، بیانیہ براہِ راست اور کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ جدیدیت کے زمانہ میں تجرباتی افسانہ نگاری کا رجحان حاوی رہا ہے۔ انسان کے داخلی جذبات کو فوقیت ملی ہے جبکہ پلاٹ اور کردار کی اہمیت کم ہوئی ہے۔ وضاحتی بیانیہ کی جگہ اشاراتی انداز اُس عہد کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ مابعد جدید زمانے میں کہانی کی واپسی پر از سر نو غور کیا گیا اور تمثیلی پیرائے کو وسعت ملی ہے۔ عہدِ حاضر کے افسانہ نگار فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ بین الاقوامی سیاسی اور سماجی نظام افسانے کی گرفت میں آ گیا ہے۔ نیز وہ باریک بینی سے صارفیت اور بازار کی عالم گیری کے نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کر رہے ہیں۔

ہر چند کہ افسانہ مغرب کی دین ہے لیکن فنِ افسانہ نگاری مغرب کا محتاج کبھی نہیں رہا۔ اس کی وجہ تہذیبی اور معاشرتی پس منظر ہونے کے ساتھ اس کا ارضیت سے جڑے رہنے کا مزاج ہے۔ افسانے کے تاریخی ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے اس میں آئے دن رونما ہونے والے رجحانات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترقی پسند تحریک سے پہلے افسانہ کی وہ صورت حال ہے جس میں وہ اپنے



مکمل خدو خال نکال چکا تھا اگر کفن کو سامنے رکھتے ہوئے غور کریں تو قہری نقطہ نظر سے اُس نے اپنی مکمل تخلیقی شکل اختیار کر لی تھی۔ ترقی پسندی کے دور میں افسانہ نے خواب و خیال کی دنیا سے نکل کر زندگی کے تنگ و تنگ گلی کو چوں میں دوڑنا شروع کر دیا جس کو ادبی اصطلاح میں فن برائے زندگی کے تحت حقائق اور مسائل سے جڑنا کہتے ہیں۔ جدیدیت کے دور میں افسانہ صرف کہانی کے کہانی ہونے کے تصور سے انکار کرتے ہوئے ابہام اور اشکال کی طرف بڑھنے لگا۔ مابعد جدیدیت کے دور میں افسانہ نے کہانی کی جانب مراجعت کی اور زندگی کو بھی اُس نے تہذیبی اور معاشرتی پس منظر میں سوچنا شروع کیا۔

حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مراحل سے گزرتا ہوا آج کا اردو افسانہ اپنی فکری اور فنی شناخت کے محسوس حوالوں کے ساتھ جدت و ندرت کا احساس دلارہا ہے۔ اس تہذیبی کی وجہ سے مذکورہ صنف پر ایسی مدلل تحریر کی ضرورت محسوس کی گئی جو قاری کو تغیر و تبدل سے بھرپور، اس منظر نامے سے مختصر طور پر متعارف کرا سکے۔ اس ایک کتاب میں تمام تر افسانوں پر گفتگو ممکن نہیں لہذا میں نے اُن افسانوں کو موضوع بحث بنایا ہے جو ہر اعتبار سے نمائندہ کہلانے کے مستحق ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ چند اہم افسانہ نگاروں کی مجموعی خدمات یا پھر اُن کی نمائندہ تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ نظریات، رجحانات اور فنی نکات زیادہ ابھر کر سامنے آسکیں۔

اس تجزیاتی مطالعہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موضوعات کے تنوع، اظہار کی تیز ترین دھار، الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی تخلیقی سطح کی وجہ سے صنف افسانہ، شاعری کی طرح ایک معتبر آواز بن چکا ہے جو قاری کو بے حد پسند ہے۔ اس وجہ سے بھی کہ افسانہ سماجی مسائل کو سننے سے زیادہ دیکھنے، محسوس کرنے، معاشرتی ناہمواریوں سے الجھنے اور ان سے بیباک ہو کر باتیں کرنے نیز انھیں فنی طور پر پیش کرنے کا مؤثر وسیلہ بن چکا ہے۔ یہ کتاب (اردو افسانہ: تعریف، تاریخ اور تنقید) ایسے ہی تمام ہیئتیں اور تکنیکی تجربوں اور موضوعات کے تنوع کو منظر عام پر لانے کی ایک کوشش ہے۔ اس کتاب میں اردو افسانے کی تعریف، تاریخ اور اس کے پُر خار سفر کے ساتھ مغربی اور مشرقی روایات کے تصادم کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ اردو افسانوں کے تناظر میں مختلف تحریکات، رجحانات اور نظریات سے مدلل بحث کی گئی ہے تاکہ گزشتہ سو سال میں فکری اور فنی اعتبار سے جو اہم تبدیلیاں

ہوئی ہیں، ان کا بھرپور جائزہ لیتے ہوئے افسانے کی بگڑتی جتنی تصویر کے حوالے سے موجودہ وقت میں اس کی فنی اور موضوعی شکل و صورت سے قاری کو آگاہ کیا جاسکے جب کہ یہ معروضی مطالعہ بھی حرف آخر اس لیے نہیں کہ فن افسانہ نگاری ایک متحرک اور فعال صنف ہے جو اس کے خود زندہ اور تابندہ ہونے کی دلیل ہے۔

ان تمام امور کی روشنی میں اردو افسانوں کی سمت و رفتار پر ایک صحت مند مکالمہ قائم کیا گیا ہے۔ فلسفہ بیانیات کا یہ نکتہ کہ افسانہ ہمیشہ زمان و مکان کا اسیر رہتا ہے؛ سے مدلل اختلاف درج کیا؛ اور تجزیوں سے ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عصری افسانوی تجربات کس طرح وقت اور مقام کی حدوں کو توڑتے نظر آتے ہیں بطور خاص قرۃ العین حیدر کا افسانہ ”روشنی کی رفتار“ اور خالدہ حسین کی وجودی کہانی ”ہزار پایہ“ ہماری توجہ کو اس جانب مبذول کراتی ہے۔ یہ امر معروف ہے کہ زمان و مکان کے مروجہ تصور کو توڑنا، قرۃ العین حیدر کا محبوب مشغلہ رہا ہے لیکن خالدہ حسین نے وجودیت کے زیر اثر جو کہانی تخلیق کی ہے، وہ صرف اپنے عنوان سے ہی ”ہزار پایہ“ نہیں بلکہ معنوی سطح پر بھی ہزار جہت ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ ”آخری آدمی“، قاضی عبدالستار کا ”ہیتلر کا گھنٹہ“ یا سید محمد اشرف کی کہانی ”ڈار سے پھڑے“، طارق چھتاری کی ”چاہیاں“ ہوں، بغیر کسی جغرافیائی حد بندی کے، ہر زوال آمادہ تہذیب پر خندہ زن ہیں اور اشک بار بھی۔ زندگی کا یہ تضاد، تخلیقی فنکار کا مقدر ہے۔ بیانیہ کا ایسا تخلیقی فشار جو قاری کو متحیر و مبہوت کر دے، جدید افسانوی تکنیک میں عام طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔

مقصود بیان یہ ہے کہ اس کتاب کے ذریعے شاید پہلی بار افسانوی تاریخ، تکنیک و فن کے بعض قدیم محکمت ٹوٹے ہیں اور کچھ نئے فنی وسائل کا تعارف پیش کیا گیا ہے، اس اُمید کے ساتھ کہ دانشوران ادب اور فکشن کے قارئین اسے پسند فرمائیں گے اور میری محنت و کوشش کی بھی داد دیں گے۔

پروفیسر صغیر افرام

صدر، شعبہ اردو،

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

## اردو افسانے کے تعریف، تشکیل، تغیر و تبدل

افسانہ کیا ہے:

ادب فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی عملی صورت کا نام ہے، مگر چونکہ فکر و اظہار کا انضمام غیر ادبی تحریروں میں بھی نمایاں رہتا ہے، اس لیے یہ اضافہ ضروری ہے کہ یہاں فکر و اظہار کا تخلیقی ہونا لازمی شرط ہے۔ فی الوقت نہ اس کا موقع ہے نہ ضرورت کہ تخلیقی اور غیر تخلیقی جہات پر تفصیلی گفتگو کی جائے۔ ہذا بطور حرف ربط عرض ہے کہ افسانہ اسی فکر و اظہار کا ایک اہم ترین تخلیقی پیرایہ ہے جس کی جڑیں اردو اور دیگر زبانوں کے ادبیات میں زمانہ قدیم سے موجود ہیں، بالخصوص اردو زبان کے ابتدائی افسانوی سرمایہ کو اگر ذہن میں تازہ کیا جائے، تو احساس ہوگا کہ صرف داستانیں ہی نہیں بلکہ ہمارے پورے جنوب مشرقی ایشیا کے افسانوی ورثے میں حکایت، کتھا اور چائیک کتھاؤں و دیوالاؤں کا جو طویل سلسلہ موجود ہے، وہ اسی مضبوط بنیاد کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اردو افسانہ اسی لازوال ادبی سرمایہ کا وارث ہے اور عہد کی تبدیلی کے ساتھ اس کے رنگ و روپ میں جتنا بھی بدلاؤ آیا ہو مگر اس کی بنیاد میں وہی قصہ کہانی (Story) موجود ہے جو آج بھی تخلیقی بیان کا سب سے طاقتور میڈیم تسلیم کیا جا رہا ہے۔

اردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری (Short Story) کا مترادف سمجھا جاتا ہے۔ یہ بیسویں صدی کے آغاز میں مغرب کے زیر اثر، انگریزی کے وسیلے سے ہمارے ادب میں داخل ہوا ہے، لیکن روزِ اول سے ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہو گیا ہے کہ اسے در آمد شدہ ادبی صنف نہیں کہا جاسکتا ہے تاہم افسانے کی وسعت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر اس کی دیگر صفات کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمائے تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانے کی اپنی ایک

شناخت اور پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ اس صنف کی پہچان عموماً اس طرح ہوتی ہے کہ اس میں:

i۔ اختصار ہوتا ہے۔

ii۔ زندگی کا موثر اظہار ہوتا ہے۔

iii۔ ارتکاز اور دلچسپی کے ساتھ بھرپور تاثر ہوتا ہے۔

صنف افسانہ کی تعریف

دی انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں شارٹ اسٹوری کی تعریف و وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Short story, brief fictional process narrative that is shorter than a novel and that usually deals with only a few characters. The short story is Usually concerned with a single effect conveyed in only one or few significant episodes or scenes . . . . The short story had its precedents in ancient Greek fables and brief romances, the tales of the Arabian Nights."

("The New Encyclopaedia Britanica" Volume 10, 15th Edition, Page 761.)

اس اقتباس سے یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ مختصر افسانہ ایک ایسی صنف ہے جو ناول کے مقابلے میں بہت کم ضخامت کی حامل ہوتی ہے، اور چند باتوں کا وحدت تاثر کے ساتھ اظہار کرتی ہے۔

ٹی۔ او۔ بیج کرافٹ نے اپنی کتاب "دی ماڈیسٹ آرٹ" کے پہلے باب میں مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے افسانے کی پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔ ایچ۔ ای۔ بیٹس (H E bates) اپنی کتاب "دی ماڈرن شارٹ اسٹوری" (The Modern Short

(Story) میں لکھتا ہے کہ افسانہ کی تاریخ طویل نہیں بلکہ بہت مختصر ہے۔ اگرچہ بوڈین (Elizabeth Bowen) ”دی فیمر بک آف ماڈرن اسٹوری“ (The Faber book of Modern Stories) کے پیش لفظ میں رقم طراز ہے کہ افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔ سمرسٹ ماہم (Somerset Maugham) افسانہ کی صنف کو جدید تو مانتا ہے مگر اس کو انیسویں صدی کے وسط کی پیداوار بتاتا ہے۔ ”اے اسٹڈی آف دی شارٹ اسٹوری“ (A Study of the Short Story) میں اس کے امریکن مصنفین ایچ۔ ایس۔ کیڈبائی (H S Canby) اور اے۔ ایس۔ ڈاشیل (A S Dashiell) نے افسانے کو انیسویں صدی کے ابتدائی دور کی پیداوار بتایا ہے، لیکن ہمارے ادب میں یہ صنف بیسویں صدی کی دین ہے اور مغربی ادب کے اثر اور انگریزی زبان کے وسیلے سے آئی ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

”افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے۔۔۔۔۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔“

(اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر، ممتاز شیریں)

(اردو افسانہ روایت اور مسائل) (ص ۹۶)

بیج کرافٹ (Beachcroft) اپنی کتاب ”The Modest Art Some Problems“ کے صفحہ ۵۳ میں کہانی (قدیم) اور افسانہ (جدید) کا بنیادی فرق یہ بتاتا ہے کہ کہانی، کہانی گو کی زبانی سامعین کو سنائی جاتی ہے۔ اس میں کہانی گو کی موجودگی اور اس کی اپنی شخصیت خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ پیشہ ورانہ مہارت سے روایتی کہانی کے جس سے سامعین عموماً واقف ہوتے سنا کر انھیں مسحور کر لیتا جبکہ افسانہ تحریری شکل میں ہوتا ہے اور افسانہ نگار قارئین کے، روبرو کہ افسانہ ستانے سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ بالکل نئی کہانی کو تحریر کے پیرائے میں بیان کرتا ہے کہ قاری کی توجہ کا حصول ممکن ہو اور اس کو (قاری) کو تنہائی میں زیادہ گہرائی سے سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع فراہم ہو سکے۔ کہانی زبانی بیان کرنے کے پیرایہ میں کہی جاتی ہے

لیکن افسانہ تحریر کا وہ قننی نتیجہ ہے جس کو پڑھنے سے ہی مقصود کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ برینڈر میتھیوز (Brander Mathews) نے اپنی کتاب ”دی فلاسفی آف دی شارٹ اسٹوری“ (The Philosophy of the Short Story) میں افسانہ کے تعلق سے مزید وضاحت کی ہے۔ وہ افسانہ کو مختصر کہانی سے قطعی جدا گانہ صنف بتاتا ہے اور افسانہ کو کہانی پر فضیلت دے کر اس کی صنف کو اعلیٰ خیال کرتا ہے۔ اس کے مطابق افسانہ قننی تجزیہ کا نتیجہ ہوتا ہے جو بے شمار خوبیوں سے رچا ہوا ہوتا ہے۔ درحقیقت روایت، حکایت، قصہ، کہانی، داستان، افسانہ ایک سلسلے کی تدریجی کڑیاں ہیں لیکن افسانہ اپنی ترقی یافتہ شکل میں وہ بیانیہ تحریر ہے جس میں فن کو ملحوظ رکھ کر زندگی کے تعلق سے کسی ایک واقعے، حادثے، جذبے کو مختصر اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری پورے ذہنی لگاؤ کے ساتھ اسے پڑھ سکے اور ابتدائی تاثر، انجام کو پہنچ کر اپنا ایک مکمل اور بھرپور نقش قاری کے ذہن پر قائم کر جائے۔

وقار عظیم، ایڈ گرائلین پو، اے۔ جے۔ جے۔ ریٹ کلف، ایچ۔ جی۔ ویس، چیخوف، مس الڑبتھ بووین، ای۔ جے۔ او۔ برین و دیگر ممتاز مغربی ادیبوں اور فنکاروں کے حوالہ سے افسانہ کی متعدد تعریضیں و خصوصیات درج کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

”افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔“ جس میں ”کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کش مکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے۔)“ اور ”واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے۔“

(فن افسانہ نگاری، ص ۱۶)

صنف افسانہ کو زندگی کے حقائق سے روشناس کرا کر مغرب، مشرق پر سبقت لے گیا ہے جبکہ دیگر مذکورہ اقسام کی ابتدا اور ارتقاء میں مشرق کی کارفرمائیاں ہیں اور مغرب نے ان سے استفادہ کیا ہے۔ فلپ کے۔ ہیٹی (Philip K Hitti) ”ہسٹری آف دی عربس“ کے صفحہ ۳۶۳ تا

۱۹۰۷ء پر مختلف حوالوں سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ:

”عباسی عہد عرب نشاۃ الثانیہ کہلایا۔ اس دور میں علوم و فنون خصوصاً افسانوی ادب سے متعلق جو بھی کام ہوئے، انھیں عربی سے مغربی زبان و ادب میں منتقل کیا گیا۔“

لیکن اردو افسانہ ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہوا ہے کہ اس کی وضع سے یہ امتیاز کرنا کہ یہ غیر ملکی صنفِ ادب ہے، مشکل ہے۔ افسانہ کی ہیئت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے مگر دیگر خوبیوں کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمایہ تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانہ کی اپنی ایک شناخت، ایک پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پر دان چڑھنے والی کہانیوں اور داستانوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے، اور کم عمری میں ہی فن کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے ادب کو بیش بہا نمونے بخش دیے ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات و عوامل، گونا گوں مشاغل، سماجی نشیب و فراز اور واقعاتی مد و جذر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھرپور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ انسانی زندگی سے براہِ راست متعلق ہونے کے سبب، اسی کی طرح متحرک اور تغیر آمیز بھی ہے۔ انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آتی ہیں اور جیسا اُس کا مزاج بنتا ہے اُسی پیکر میں افسانہ بھی ڈھلتا رہتا ہے۔ مختصر افسانہ کی روح وحدتِ تاثر ہے۔ یہی افسانہ نگار کا فنی نصب العین ہوتا ہے جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ ذہنی مرحلوں سے گزر کر واقعات کا سحر انگیز نانا بانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے۔ افسانہ کے تشکیلی لوازم سریت، تجسس، ندرت، جدت، جامعیت میں ڈوب کر قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقرار رہتی ہے اور قاری کا ذہن اس واحد تاثر کو قبول کر لیتا ہے جو



افسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے، تو افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے بعض مراحل دشوار اور دقت طلب ہوتے ہیں۔ وہ وحدتِ تاثر کے لیے اپنے ذہن کو ہناتا ستوارتا اور اس کو عملی وجود میں لانے کی خاطر، وحدت سے کثرت کی جانب جا کر واقعات اور کرداروں کا انتخاب کرتا ہے اور پھر کثرت سے وحدت کی طرف اس طرح آتا ہے کہ وحدتِ تاثر میں تیزی اور تندی آ جاتی ہے۔ آئیے اس صنف کے تشبیلی و تعمیری لوازم کو ذرا تفصیل سے سمجھنے کی کوشش کریں۔

افسانے کے عناصر/اجزائے ترکیبی

ادب کی دیگر اصناف کی مانند افسانہ بھی مختلف اجزایا عناصر سے مل کر وجود میں آیا ہے۔ اس کے عناصر زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی طرح دائروں کی شکل میں تبدیل ہوا کرتے ہیں۔ تشبیلی عناصر میں موضوع (تھیم)، قصہ/واقعہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، اسلوب، نفاذ و ماحول اور وحدتِ تاثر کو اہمیت حاصل ہے۔

(i) موضوع/تھیم: مختصر افسانے کا پہلا جو موضوع ہے جسے اُجاگر کرنے کے لیے افسانہ نگار کو کسی ایک نکتہ پر اپنی نگاہ کو مرکوز کرنا ہوتا ہے۔ یہ مشکل مرحلہ ہے۔ اس کے لیے عمیق مشاہدے اور گہرے مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے تبھی افسانہ نگار موضوع پر عبور رکھتے ہوئے کہانی کے تانے بانے بن سکتا ہے، پلاٹ کو باقاعدگی سے ترتیب دے سکتا ہے اور اسی کے وسیلے سے عنوان بھی قائم کر سکتا ہے۔

(ii) قصہ/واقعہ: کسی بھی قصے یا واقعے کو افسانہ بنانے کے لیے ضروری ہے کہ اسے افسانوی رنگ دیا جائے۔ موضوع کے ارد گرد واقعات کی اہم تفصیلات و جزئیات کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ اس میں کہانی پن پیدا ہو جائے تاکہ افسانہ میں بڑھتا ہوا تجسس قاری کو ہر دم باندھے رکھنے میں کامیاب رہے۔

(iii) پلاٹ: افسانے میں پلاٹ کی حیثیت جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔ اس کی کئی قسمیں بیان کی گئی ہیں جیسے سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ، منمنی پلاٹ وغیرہ۔ تقسیم ہند سے قبل سادہ پلاٹ زیادہ مقبول رہے ہیں بعد میں تیزی سے ان کی نوعیت بدلی ہے۔ ناقدین نے پلاٹ کا پہلا جز افسانے کا عنوان قرار دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عنوان میں مقناطیسی کشش اور

معنویت ہونی چاہیے کہ قاری سرخی دیکھ کر افسانہ پڑھنے پر آمادہ ہو جائے۔ اچھے عنوان کی پہلی شرط افسانے کے موضوع سے اُس کی مناسبت ہے۔ دوسری خصوصیت اُس کا مختصر ہونا ہے اور تیسرا وصف اُس کا نیا پن ہے۔

افسانہ میں واقعات، مشاہدات اور حادثات کی قنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیل کی وساطت سے ہوتی ہے جو افسانہ کے دیگر اجزاء کو آپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک تجسس اور تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ پلاٹ جس قدر مربوط، تجسس اور مناسب ہوگا، افسانہ اتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوگا اور قاری اُسی قدر منہمک ہو کر بھرپور تاثر قبول کر سکے گا۔ پلاٹ یا غیر منظم پلاٹ افسانویت سے عاری ہوتے ہیں۔ اُن میں وہ کریدر قرار نہیں رہ پاتی جو قاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے۔ اس لیے پلاٹ کے صیغے میں افسانہ نگار کو واقعات اس ترتیب کے ساتھ بیان کرنے چاہئیں کہ قاری کی دلچسپی لمحہ بہ لمحہ بڑھتی جائے اور وہ انجام جاننے کے لیے مضطرب ہو جائے۔ ایک عرصہ تک پلاٹ کو افسانے کا سب سے اہم جو مانا گیا لیکن بغیر پلاٹ کے افسانے بھی لکھے جاتے ہیں جس کی وجہ سے پلاٹ کا تصور افسانے کے واقعات کے منطقی ربط تک محدود نہیں رہ گیا ہے۔

(iv) کردار: اشخاص قصہ کے حرکات و سکنات کی عکاسی کا نام کردار سازی ہے۔ کردار افسانے کا مضبوط ترین ستون ہے۔ ناقدین نے اسے افسانہ میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم بتایا ہے جبکہ کہانی کے سارے ڈھانچے کا انحصار پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ بغیر اشخاص قصہ، افسانہ کی تکمیل مشکل ہے۔ جن افسانوں میں حیوانات یا نباتات ہیرو کی شکل میں ہیں اُن میں بھی اُن کو افسانوں کی طرح بولتے، سوچتے، سمجھتے اور عمل کرتے دکھایا گیا ہے۔ پلاٹ میں کرداروں کی شمولیت سے زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور ڈرامائی جاذبیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ افسانہ نگار زندگی کے جس رخ کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے وہ ان کو کرداروں کے وسیعے سے منعکس کرتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”ای۔ ایم۔ فاسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا۔ اگرچہ وہ ہمیری

جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں

کردار (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نقیبہ) اور ظاہری تصویروں میں تنوع) کو اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو پراپیگنڈہ کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعات اتنا کارآمد نہیں ہے۔“

(افسانہ کی حمایت میں، ص ۱۰۷)

بہر حال پلاٹ کی طرح افسانہ میں کردار کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ای۔ ایم۔ البرائنٹ اپنی کتاب ”دی شارٹ اسٹوری“ میں کردار نگاری کے دو واضح طریقوں کو بیان کرتا ہے۔ پہلا تجزیاتی یا بالواسطہ طریقہ اور دوسرا ڈرامائی یا بلاواسطہ انداز۔ پہلے طریقے کو بھی وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلے کے تحت کہانی کا اسلوب بیان ہو اور فنکار بحیثیت راوی کردار سے متعارف کرتا ہوا چلے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار مرکزی کردار کے ذریعے کہانی بیان کرے اور مرکزی کردار وہ خود ہو۔ ڈرامائی یا بلاواسطہ طریقے میں البرائنٹ کرداروں کے مکالمے اور عمل کو فوکیٹ دیتا ہے۔ اس کے مطابق وہ افسانے جن میں واقعات تیزی سے عمل میں آتے ہیں اور مکالموں کا عنصر زیادہ ہوتا ہے، ڈرامائی یا بلاواسطہ کردار نگاری کے وصف سے مملو و متصف ہوتے ہیں۔

(v) مکالمہ: مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے۔ کرداروں کی نسبت سے ہی مکالموں کا ہونا بھی افسانے میں ضروری ہے جب ہی کرداروں کا حقیقی رنگ و روپ کھلتا ہے اور مختلف کرداروں کے امتیازات نمایاں ہوتے ہیں۔ چونکہ افسانوں میں کرداروں کی گفتگو اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس کے سہارے کہانی آگے بڑھتی ہے، گتھیاں سلجھتی ہیں، مطلع صاف ہوتا ہے۔ اس لیے اچھا مکالمہ ہوتا ہے جو کرداروں کی عمر، جنس، حیثیت وغیرہ کو ہی واضح نہ کرے بلکہ وقت اور مقام کے بارے میں بھی آگہی کرتا ہو۔

(vi) اسلوب: پلاٹ کی قہنی اور موثر ترتیب، جیتے جاگتے کردار، منظر کی مصوری اور فضا کی تاثیر کے لیے حسن بیان پر خاصہ زور دیا گیا ہے۔ آغاز سے انجام تک افسانہ نگار کی یہ کوشش کہ قاری افسانہ کی طرف پوری طرح متوجہ رہے اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ اس کو زبان پر عبور حاصل ہو اور تحریر میں موہ لینے والی کیفیت ہو۔ حسن بیان کے سہارے جذباتی تاثر افسانہ کے رگ و پے میں اس طرح سمویا جاسکتا ہے کہ قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہو جائیں اور وہ افسانہ ختم کرے

تو دلی جذبات اُس کے ذہن میں چنگاریاں ہی پیدا کر دیں۔ تقریباً ہر افسانہ نگار کا اسلوب مختلف ہوتا ہے اور یہ اسلوب ہی اُسے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز و تمیز کرتا ہے۔ اس وصف کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ الف۔ بیانیہ اسلوب۔ ب۔ مراسلاتی اسلوب۔ ج۔ سوانحی اسلوب۔ د۔ مخلوط اسلوب۔ حسن بیان کے یہ چاروں انداز ہمیں افسانے کی سوسلہ تاریخ میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

(vii) فضا و ماحول: افسانے کے ضروری عناصر فضا اور ماحول بھی قرار دیے جاتے ہیں۔ یہ پلاٹ اور کردار کی ایسی درمیانی کڑیاں ہیں جو تمام واقعات کے تانوں بانوں کو یکجا کرتی ہیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد و پیش کے منظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات اور مکان کے سارو سامان آتے ہیں لیکن ”فضا“ اُس تاثر کو کہیں گے جو ”ماحول“ کی تصویر کشی سے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے جیسے قبرستان کی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا ہے مگر اُس کے تصور سے دل و دماغ پر جو خوف اور اُداسی طاری ہوتی ہے اُسے فضا کہیں گے۔

(viii) وحدت تاثر: افسانوں کے اجزائے ترکیبی میں وحدت تاثر بھی لازمی جز قرار پاتا ہے۔ اس عنصر کو برقرار رکھنے کے لیے افسانہ نگار مختلف حربوں کا سہارا لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں نظر آئے اور قاری اُس کو اُسی شدت سے محسوس کرے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ افسانے میں پیش کیا جانے والا تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا، افسانہ اُسی قدر کامیاب ہوگا۔

آج افسانہ کے رنگ و روپ اور ہیئت ڈھانچے میں نمایاں فرق آچکا ہے۔ مذکورہ بالا بھی عناصر بالترتیب افسانوں میں موجود ہوں ایسا نہیں ہے تاہم بیان کو جس طرح بھی منظم کیا گیا اُس کا خاتمہ بالعموم کسی انکشاف پر ہوتا ہے جس سے اُس حیرت میں اضافہ ہوتا ہے جو زندگی کے کسی ایک پہلو کے قریبی مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے۔

فلشن کے بیشتر ناقدین نے اسے تسلیم کیا ہے کہ افسانے میں واقعہ اور کردار کی تشکیل و تعمیر میں تخیل کی رنگ آمیزی کا عمل ہونا ضروری ہے لیکن اس کی کہانی جو کہ واقعہ اور کردار کے باہمی رد عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہی ہو سکتی ہے لیکن صرف کسی واقعہ کی ہو بہو منظر کشی یا

کردار کی حقیقی تصویر سے ضروری نہیں ہے کہ افسانہ بن جائے۔ ایسی بیانیہ تحریر انشائیہ، واقعہ نگاری، رپورٹاژ، شخصی خاکہ، روزنامہ چرچہ کچھ بھی ہو سکتی ہے لیکن ممکن ہے کہ افسانے کے زمرے میں نہ آپائے۔ واقعات، تجربات، مشاہدات، کرداروں کو افسانہ میں پوری غیر جانب داری سے پیش کر کے اور اپنے ذاتی تاثر یا رائے کو منعکس نہ کر کے، افسانہ نگار اپنا کام ختم کر دیتا ہے۔ افسانہ کے توسط سے قاری کے سامنے کوئی بھی مسئلہ رکھنا ممکن ہے مگر اس کا حل بتانا ضروری نہیں ہے۔ حل کی تلاش قاری کو کرنی ہے۔ نتیجہ بھی قاری کو اخذ کرنا ہے۔ افسانہ کی طوالت کے بارے میں ناقدین فن کی مختلف آراء ہیں مگر اس پر سبھی متفق ہیں کہ طوالت اتنی ہو کہ قاری اکتاہٹ کا شکار نہ ہو پائے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ افسانہ وہ تحریر ہے جو پندرہ بیس منٹ میں پڑھی جاسکے۔ اس طرح زیادہ واقعات اور کرداروں کے لیے عموماً مختصر افسانہ میں جگہ نہیں نکالی جاسکتی۔

۱۹۴۷ء سے پہلے افسانہ نگاروں کے پاس نوآبادیاتی نظام سے نبرد آزما ہونے والا ایک واضح نصب العین تھا۔ آزادی ملنے کے آس پاس کے زمانے میں بھی جب آگ اور خون کے آتش فشاں منظر میں صدیوں کے تعلقات ٹوٹ رہے تھے، رشتے منقطع ہو رہے تھے، تب اس بد شوب دور میں بھی افسانہ نگاروں کے سامنے اپنا ایک منظم نظر تھا جو رفتہ رفتہ ماند پڑتا گیا، تاہم ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اس سے فنکارانہ شعور گہرے طور پر متاثر ہوا اور پھر بدلتے ہوئے تہذیبی تناظر میں افسانہ نگاروں کو نئے مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ جغرافیائی تبدیلی نے غور و فکر میں تلاطم پیدا کیا تو اردو افسانے نے بھی نیاز رخ اور نیا انداز اختیار کیا۔ نئے سانچے مرتب کیے گئے اور اسے نئے تناظر اور نئی وسعت سے روشناس کرایا گیا۔

تقسیم ہند نے جو گہرے زخم دیے تھے، وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوئے۔ ان سے وابستہ موضوعات کے اثرات بھی کم ہوئے۔ مارکسیت کی گرفت بھی کمزور ہونے لگی جس کی وجہ سے حقیقت نگاری کی روایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، اپنا اثر کھونے لگی۔ مختلف وجوہات کی بنا پر اردو میں ۱۹۵۸ء کے آس پاس جدیدیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ اجتماعیت کے مقابلے میں فردیت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت زور پکڑنے لگی اور منہجی ہوئی، نوس اور مربوط زبان کے بجائے قدرے ناہموار جملہ کبھی کبھی نامانوس زبان کا استعمال شروع

ہوا، اور یہ تصور پنپنے لگا کہ پلاٹ، کردار، واقعہ، فضا اور ماحول کے بغیر بھی افسانہ بن سکتا ہے۔ اس تصور کے تحت شعور کی رو اور آزاد کلامیہ خیال طاقت ور پیرایہ اظہار کی صورت اختیار کرنے لگے۔ علامتی اور تمثیلی افسانوں کے ساتھ تجریدی افسانے منظر عام پر آئے جن میں نئی حسیت اور فن کے نئے راستوں کا انتخاب نظر آتا ہے۔ ادبی حلقے میں اس نئے نظریے کی پذیرائی ہوئی۔ براہ راست انداز میں پیش کیے ہوئے افسانے ایک سطحی اور سپاٹ تصور کیے جانے لگے اور یہ سمجھا جانے لگا کہ علامت، ابہام اور اشاریت ادب کو تہہ داری اور متحرک مفہوم کی حامل بنادیتی ہے اور معنوی جہت کو وسعت و گہرائی عطا کرتی ہے۔ جدیدیت کے اس تصور کے تحت افسانہ نہ صرف فن کار کے لیے پیچیدہ بن گیا بلکہ عام قاری کے لیے بھی اس کا پڑھنا خاصا دشوار ہو گیا۔

رد و قبول کے اس دور میں جب خارج سے داخل کی طرف پیش رفت ہوئی، تو ایک جانب شعور کی رو کی تکنیک، نفسیاتی تصور وقت اور فلسفہ وجودیت کو فروغ حاصل ہوا، تو دوسری طرف تمثیلی اور داستانی رنگ کے قصوں کے ذریعے یہ صنف اسطیری اور دیوانہ لائی فضا سے ہم آہنگ ہونے لگی اور افسانوں میں کرداروں کی جگہ تمثیلوں، استعاروں اور علامتوں کا بکثرت استعمال ہونے لگا۔ یہ بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے کہ کس تحریک، رجحان یا نظریہ کے پس پشت کون سے فلسفے اور متاقد تھے اور بحیثیت مجموعی ان کا اردو ادب پر کیا اثر پڑا۔

جدیدیت نے بیانیہ انداز سے انحراف برتنا تھا۔ اور پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز سے کام لیا تھا لیکن مابعد جدید دور بیانیہ کی واپسی کا دور کہلاتا ہے۔ اس دور میں ابہام اور تجرید کی جگہ بیانیہ افسانہ لکھنے کا رجحان بھی بڑھا ہے اور استعاراتی اور علامتی انداز بھی پروان چڑھا ہے۔ آج کہانی کا مرکز و محور انسان کی ذات ہے جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پر تہیں کھولی جا رہی ہیں۔ اب موضوعات سے زیادہ فن پر زور ہے بلکہ اکثر موضوعات کی تکرار کے باوجود اظہار کی تازگی نے فن پارے کو قابل توجہ بنایا ہے۔ عصر حاضر کے افسانوں کی تمام تر موضوعاتی عمارت خارجی دنیا کی صداقت، معیشت کے بے رحمانہ تضادات، روزمرہ پیش آنے والے سیاسی و سماجی مسائل، بھوک، جنس اور انسانی رشتوں کی کڑنگی پر قائم ہے۔ فنی اعتبار سے اکیسویں صدی کے افق پر طلوع ہونے والے افسانوں نے صنف افسانہ میں ایک نئی حرارت اور

توانائی پیدا کر دی ہے۔ ان کی بدولت تخلیق کا کینوس بھی وسیع ہو رہا ہے اور تجربات کی راہیں بھی روشن نظر آرہی ہیں۔

## (2)

موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر ہستی سطح پر اس میں نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پچھلے سو برسوں میں برصغیر کے مختلف علاقوں کی تہذیب، وہاں کی سیاسی اُتھل اُتھل، اقدار کی شکست و ریخت اور ان کا کھوکھلا پن، رومان اور حقیقت کا ٹکراؤ، فطرت نگاری، طبقاتی جدوجہد اور فرد کا فطری و جبلی اظہار، غرض کہ زندگی کے ہر پہلو کے لیے صنفِ افسانہ کو استعمال کیا گیا ہے۔ طبقہ دارانہ تقسیم اور ذاتی مفاد کی بنا پر مسخ کیے ہوئے کردار اور ان سے وابستہ واقعات و حادثات کی ایک مکمل دستاویز افسانے کے اس سوسلہ سفر سے مرتب کی جا سکتی ہے، اور یہ برصغیر کی تاریخ کو تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی ایک ایسی کوشش ہے جس کے بغیر روایتی تاریخ نگاری نہ صرف ادھوری بلکہ واقعات کی فہرست پر مبنی ایک رسمی تحریر سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہے۔

دراصل داستانوی ادب کی توانا روایت موجود ہونے کے باوجود شروع سے ہی مان لیا گیا کہ اردو افسانے کی ساخت میں اختصار، جامعیت اور واحدِ تاثر ہو، زبان و بیان میں ہم آہنگی، قدرت اور اصلیت ہو۔ اس وضاحت کی بدولت ادب کی دیگر اصناف کے برعکس افسانہ حیرت انگیز انداز میں بہت جلد ترقی کی منازل طے کرتا چلا گیا۔ اس میں فکر کی وسعت اور عصری زندگی کی ترجمانی کے ساتھ تکنیک اور اسلوب کے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ اسی لیے ہر دور کا افسانہ اپنے موضوع، اسلوب اور طریقہ اظہار کے لحاظ سے اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا عہد حقیقت نگاری کا ہے۔ اس نے خارجی زندگی کے مختلف مسائل کو منعکس کیا، تمام عناصر ترکیبی کو بروئے کار لاتے ہوئے منطقی بیان کو فروغ دیا ہے۔ ترقی پسندی کے دور میں پریم چند کی روایت کو اسی کام ملا ہے۔ عوامی زندگی کے گونا گوں مسائل کو تخلیقی سطح پر منظم طریقے سے برتا گیا ہے۔ بیانیہ براہِ راست اور کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ جدیدیت کے زمانہ میں تجرباتی افسانہ نگاری کا رجحان حاوی رہا ہے۔ انسان کے داخلی جذبات کو فوقیت ملی ہے جبکہ پلاٹ اور کردار کی اہمیت کم



ہوئی ہے۔ وضاحتی بیانیہ کی جگہ اشاراتی انداز اُس عہد کا طرہ امتیاز رہا ہے۔ مابعد جدید زمانے میں کہانی کی واپسی پر از سر نو اور تمثیلی پیرائے کو وسعت ملی ہے۔ عہد حاضر کے افسانہ نگار فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ بین الاقوامی سیاسی اور سماجی نظم افسانے کی گرفت میں آ گیا ہے۔ نیز وہ باریک بینی سے صارفیت اور بازار کی عالم گیری کے نظم کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کر رہے ہیں۔

### (3)

حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیٹ، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مراحل سے گزرتا ہوا آج کا اردو افسانہ اپنی فکری اور فنی شناخت کے ٹھوس حوالوں کے ساتھ جذبات و ندرت کا بھی احساس دلا رہا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے افسانوں پر ایسی مدلل تحریر کی ضرورت محسوس کی گئی جو قاری کو تغیر و تبدل سے بھرپور مگر مختصر طور پر متعارف کرا سکے۔ ایسے میں تمام افسانوں پر گفتگو ممکن نہیں لہذا میں نے اُن افسانوں کو موضوع بحث بنایا ہے جو ہر اعتبار سے نمائندہ کہلانے کے مستحق ہیں۔ پریم چند سے احمد رشید تک یعنی ایک صدی پر محیط افسانوں پر گفتگو جس میں برصغیر کی تمام فکری اور فنی بالچل سمٹ آئے، نہایت جو حکم بھرا کام ہے۔ بہر حال کم سے کم لفظوں میں افسانہ نگاری کے فن کو اجاگر کرتے ہوئے اہم ترین افسانوں پر مختصر مگر با معنی گفتگو کی کوشش کی ہے۔ ایسے میں کئی بڑے افسانہ نگار نظر انداز ہوئے ہیں، اور ضرورتاً کچھ افسانہ نگاروں کے کئی کئی افسانے شامل بحث ہو گئے ہیں۔ ابتدا پریم چند سے کہ وہ اردو افسانے کے بنیاد گزار اور رُحجان ساز ہیں۔ ان کے افسانوں کی عہد حاضر میں بھی وہی اہمیت اور افادیت ہے جو پہلے تھی۔ پریم چند کا تخلیقی عمل، اُن کی فکر اور فن ارتقاء کے تدریجی مراحل سے دو چار ہو کر ادبی سانچوں میں ڈھلتا رہا ہے۔ تقریباً تیس سال پر مبنی وہ عہد اور اُس عہد کا اردو افسانہ جن نشیب و فراز سے گزرتا رہا وہ تمام زیر و بم پریم چند کے افسانوں میں بڑے ہی واضح دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کا افسانوی سفر اردو افسانہ نگاری کی روایت سے عبارت ہو جاتا ہے۔ اُن کے افسانوں کو تاریخ وار سامنے رکھ کر اردو افسانے کی تاریخ ترتیب دی جاسکتی ہے اور ان کے افسانوں کو الگ کر لینے پر یہی بات ناممکن بن جاتی ہے۔

اردو افسانہ کے آغاز، تعمیر اور تشکیل میں پریم چند کے دو افسانے ”روشنی“ اور ”عید گاہ“ محض اپنے وقت کے تقاضوں کے علمبردار نہیں ہیں بلکہ زمانے کے تیز و تند تھپیڑوں سے گزرنے کے بعد آج بھی اپنے قاری کو دعوتِ غور و فکر دے رہے ہیں۔ ”روشنی“ میں ایک آئی سی ایس آفیسر اور ایک دیہاتی بیوہ کو مرکزی کردار بنا کر پریم چند نے غریب عورت کی اخلاقی جرأت، جذبہٴ ایثار اور اعلیٰ انسانی اقدار پر روشنی ڈالی ہے۔ بیانیہ تکنیک پر مبنی اس افسانے کا اسلوب سیدھا سادا، صاف ستھرا اور دل کو چھو لینے والا ہے۔ چند و موعظت سے بھرے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملے قدیم ہندوستانی اقدار کو اجاگر کرتے ہیں۔ دراصل پریم چند نے مذکورہ افسانے کے ذریعے ادنیٰ و اعلیٰ کی تمیز و تخصیص کو ختم کرتے ہوئے انسانی ہمدردی اور خلوص و محبت کی شمع کو محفوظ رکھنے کی کوشش کی ہے جس کی روشنی سے تہذیبیں پروان چڑھتی ہیں۔

”عید گاہ“ غربت و امارت کا ایک استعارہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار حامد متیم ہے۔ وہ غربت کی گود میں پل کر انجہنی حساس اور باشعور ہو چکا ہے جبکہ دیگر ساتھی دنیا و مافیہا سے بے خبر کھیل کی دنیا میں گم ہیں۔ احباب کے ساتھ کھلونے خریدتے ہوئے حامد کا یہ احساس کہ روٹی پکاتے وقت دست پناہ نہ ہونے کی وجہ سے دادی کا ہاتھ جل جاتا ہے تو کیوں نہ ایسی شے خریدی جائے جو با مقصد اور کارآمد ہو، قاری کو سنجیدہ غور و فکر کی طرف لے جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں لکھ گیا یہ افسانہ امیری و غربتی کی کشمکش، اتحاد و اخوت، قیاموں اور بیواؤں کی بے چارگی اور بچوں کی نگہداشت اور پرورش کے ساتھ ان کی خواہشات و نفسیات پر مشتمل چونکا دینے والا اشاریہ ہے۔ مذکورہ افسانہ میں اس بات کا بالواسطہ اعلان ہے کہ اگر غریب حساس اور بیدار ہو جائے تو وہ دست پناہ کی مانند فولادی ہو جائے گا جس کے سامنے طاقت ور اور چابر طبقہ جو افسانہ کے منظر نامے پر سپاہی، وکیل وغیرہ کی شکل میں نظر آ رہے ہیں، ٹوٹ پھوٹ کر خاک میں مل جائیں گے۔ ذرا حوصلہ ہو تو فتح کا پرچم فولادی دست پناہ کی طرح غریب کے ہاتھ میں ہوگا۔ عوامی اقتدار اور جمہوری نظام کی یہ ایک بشارت بھی ہے جسے پریم چند نے نہایت سادگی کے ساتھ صفحہٴ قرطاس پر اُتار دیا ہے۔

سجاد ظہیر کا افسانہ ”ڈلاری“ میں پلاٹ وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔ غلبہٴ لفظی کے

ساتھ یہ ایک مکمل قصہ ہے جو کردار کے وسیلے سے سامنے آتا ہے کہ کس طرح ایک غریب ملازمہ جو جبریت کا شکار ہو کر جنسی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ سجاد ظہیر نے اس افسانہ میں ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی کو ٹیکھے انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور ان کے بڑے بیٹے کاظم علی کے درغلاسنے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے، لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ”ای خدا کے لیے اس بد نصیب کو اکیلی چھوڑ دیجئے وہ کافی سزا پا چکی ہے“ تو دلاری کی قوت برداشت ختم ہو جاتی ہے۔ کاظم کے ترس کھانے سے اُس کی انا کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ وہ اس قابلِ رحم زندگی کو قبول نہ کر کے ’سفید پوش‘ معاشرے کی دھجیاں اڑانے پر خود کو آمادہ کرتی ہے اور ’رکھیل‘ بن کر رہنا بہتر سمجھتی ہے! فکشن کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نظریات کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رجحان شروع ہوا۔ اس سطح نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ انھوں نے جس طرح دلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیت کو اُجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطہ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانے کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعے میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

”دو ہاتھ“ پلاٹ، کردار اور صورتِ حال کے اعتبار سے عصمت چغتائی کا کامیاب افسانہ ہے۔ اپنے محدود سیاق و سباق میں پلاٹ بے حد مربوط ہے۔ واقعات میں تسلسل، ربط، حیرت و استعجاب اور دلچسپی ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے ہر کردار اپنی انگِ شناخت رکھتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور غور و فکر میں منطق ہے۔ زبان مخصوص معاشرے کی ذہنیت کی عکاس ہے۔ اظہار میں کہیں بھی تصنع نہیں۔ محاورے اور مکالمے بر محل ہیں۔ راوی کی موجودگی اور برملا اظہارِ بیانیہ میں اور بھی جان ڈال دیتا ہے بلکہ وحدتِ تاثر کو برقرار رکھنے میں بھی معاون ہوتا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی اس افسانہ میں بے باک اور بے رحم حقیقت نگار بن کر سامنے آتی ہیں۔ افسانہ میں جائز اور ناجائز، حلال اور حرام، اخلاق اور بد اخلاقی، شرم اور بے شرمی، ضمیر اور بے ضمیری کے گرد تمام تانے بانے

ہنے گئے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا کہ اس میں ”دو ہاتھ“ کو بطور استعارہ، طنز و طعنے کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ جملے طنزیہ، بول چال، مکالمے بے باک، اچھوتی اور نادار تشبیہات ہیں۔ رتی رام، بوڑھی ماں (مہترانی) سے ملنے آتا ہے جو رشتے میں اس کی تائی ہے۔ وہ بھادج (گوری) کے قریب پہنچتا ہے اور پھر گوری اس کے بیٹے کی ماں بن جاتی ہے۔ لعن طعن ختم، خوشیاں عود کر آتی ہیں۔ گوری کا شوہر رام اوتارنا کارہ ہے مگر یہ بچہ اب اس کا سہارا ہے۔ پس پشت سماج کا ایسا مظلوم طبقہ جو برہمنوں کے استحصال کے نتیجے میں غیر محسوس طور پر جانوروں کی طرح زندگی گزار رہا ہے، اسی لیے بے حس ہے۔ مگر معاشرے کا وہ طبقہ جو دولت مند ہے، صاحب ثروت ہے، حساس ہے ان کے سفید لباس بھی کس حد تک داغدار ہیں اس کا اظہار مصنفہ نے ضعیفہ کی زبان سے اشاروں اشاروں میں کر دیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی نے کرداروں کی نفی کے وسیلے سے معاشرے کے گھناؤنے چہرے کو بے نقاب کیا ہے۔

منٹو کے یہاں افسانہ کے بدلتے ہوئے رجحانات بے حد نمایاں ہیں۔ ”فرشتہ“، ”نوبہ ٹیک“، ”شکھ“ اور ”ہٹک“ کے مطالعے سے تمام فنی اور فکری سرگرمیوں کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ”فرشتہ“ جذبات پسند افسانہ نگار منٹو کا روایت سے بالکل ہٹ کر افسانہ ہے۔ اس میں سماجی شکنجے میں کسے ہوئے مظلوم کنبے کی روداد کو بیان کرنے کے لیے تجرید اور استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لا شعور کی کش کش پر مبنی یہ بظاہر ایک لاچار، مفلس اور بے سہارا انسان کی کہانی ہے۔ مرکزی کردار عطا اللہ شفا خانے کے بستر پر لیٹ کر نیم خوابی کے عالم میں زندگی کے نشیب و فراز کے کرب سے لاچار ہو کر اپنی تمام تشنہ آرزوؤں کی تکمیل چاہتا ہے!! ذہنی صورت حال کا بیان کوثر، داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلازمہ خیال جیسی فنی تدابیر کے تحت ہوا ہے۔ عطا اللہ اپنی تمام بے بسی سے نجات کے لیے موت طلب کرتا ہے۔ اس کی ذہنی کیفیت اسی تصور پر ختم ہوتی ہے۔ ذیلی کرداروں میں رحیم، کریم اور زینب کے ہیں جو مرکزی کردار کو تقویت پہنچاتے ہیں البتہ ان کی کفالت مرکزی کردار کے لیے خواہش مرگ کا سبب ہے۔ اس طرح موت کی آرزو معاشرے پر ایک بھرپور طنز ہے جہاں انسان اپنی اور اپنے اہل و عیال کی زندگی کو بھی قربان کرنے پر تیار جاتا ہے۔ واقعات کو کردار کے تصوراتی، خیالی اور ذہنی کیفیت میں مدغم کر

دیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے بے ربط جملوں میں حقیقت کی سنگٹاخی اور طنز کی تلخی اس کی غماز ہیں۔ منٹو جسے بات کو سیتے سے کہنے اور کہانی بننے کا ہنر آتا ہے وہ عام واقعہ کو بھی اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ اختتامیہ کلمات قاری کے دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کر دیتے ہیں۔ ”فرشتہ“ میں واقعات ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ عطا اللہ کی ذہنی و اعصابی کیفیت کے منظر و پس منظر میں پٹے ہوئے خیالات کے منتشر تصورات پیکر کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ شعور اور تحت الشعور کی آمیزش سے ابھرنے والے وہم اور خوف کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے انوکھی تکنیک استعمال کی ہے۔ زندگی کی کشمکش سے مایوسی ابتدا سے ہی شروع ہو جاتی ہے جس کا ذکر اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ قاری کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ خوف، حیرت، دہشت اور اسرار کے عناصر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور عبرت ناک تاثر چھوڑتا ہے جو قاری کو اچنبھے میں ڈال دیتا ہے۔

منٹو کا دوسرا منفرد افسانہ ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ ہے جو بنوارے کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔ تقسیم ملک کے المیہ نے ہمارے ادب کو مواد کی سطح پر ایک ایسا موضوع فراہم کیا جس کو لاتعداد تخلیق کاروں نے مرکوز نگاہ بنایا ہے۔ انسانی تاریخ کے المناک ترین سانچے سے زمانی قربت اکثر ترسیل کی راہ میں حجاب بن جاتی ہے۔ تقسیم وطن سے متعلق بیشتر تحقیقات میں تجزیہ کا فوری پن تو نظر آتا ہے مگر اس دلدوز واقعہ کی تیزی کا سراغ نہیں ملتا ہے۔ اس ضمن میں استثنائی مثال سعادت حسن منٹو کی ہے جس کے افسانوی اور غیر افسانوی ادب کا ایک غالب موضوع بنوارہ ہے۔ منٹو کی انفرادی فطرت نے اس موضوع کو ایک لازمانی جہت عطا کر دی ہے۔ تقسیم کا خارجی واقعہ منٹو کے لیے زیادہ اہم نہیں ہے، اس کے لیے سب سے زیادہ لرزہ خیز عمل صدیوں کے سرمایہ اقدار کا خاک میں مل جانا ہے۔ مذکورہ افسانہ کا مطالعہ نہ صرف افسانہ نگار کی مضبوط قہنی گرفت کا پتہ دیتا ہے بلکہ راوی کی نظری ترجیحات مثلاً انسان دوستی اور سیاست سے بالاتر زندگی کی تفہیم کو بھی واضح کرتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو نے مقام (جس کی نشان دہی عنوان ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ ہی سے ہو جاتی ہے) کے حوالے سے انسان کی تہذیبی شخصیت کی شکست و ریخت کی تجسیم کی ہے۔ منٹو نے ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ میں مقام (place) کو نام (Name/identity)، (جو ثقافتی تشخص کا علامہ ہوتا ہے)، کے

موتیف (Motif) کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس نوع کی مثالیں اردو افسانے میں شاذ ہی ملتی ہیں۔ پاگل آدمی منطقی اور قابل تجزیہ عمل کی حدود سے ماورا ہوتے ہیں مگر تقسیم کے سانچے نے اہل دانش و ہنر سے بھی ہوش و حواس چھین لیے اور انھوں نے سیاسی قیدیوں کی طرح پاگلوں کے ”جو مذہبی قیود سے آزاد ہوتے ہیں“ تباہ لے کا منصوبہ بنایا۔ جائے واردات پاگل خانے کی وساطت سے منٹو نے بنوارے کی تاریخ کو نہایت سلیقے اور کمال ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ واقعات کی پیش کش اس قدر موثر ہے کہ قاری کی توجہ آخر تک قائم رہتی ہے۔ افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ قاری بھی مکالموں اور عمل کے توسط سے یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر وہ کون سا جنون تھا جس کے باعث سیاست دانوں کی شہ طرانہ چال کامیاب ہو گئی اور ملک ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا۔ منٹو کا یہ امتیازی وصف ہے کہ وہ تفصیل کے بجائے کفایت لفظی سے کام لیتا ہے اور یہ تکنیک ”ٹو بہ ٹیک سنگھ“ میں نقطہ عروج پر نظر آتی ہے۔

منٹو کا افسانہ ”ہٹک“ ایک ایسی طوائف کے گرد، گردش کرتا ہے جو اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ اپنے مستقبل کے بارے میں فکر مند ہے۔ نہایت باریکی اور فنی ہنرمندی سے بنا گیا یہ افسانہ دائروی شکل میں گھومتا ہوا اختتام سے آغاز کی طرف لوٹتے ہوئے بیانیہ عرصہ قائم کرتا ہے۔ درمیان میں کچھ واقعاتی اور نفسیاتی مناظر ہیں جو دلچسپی کے ساتھ ساتھ تحیر و تجسس میں بھی اضافہ کرتے ہیں۔ اپنی دنیا میں مست رہنے والی سوگندھی کو یہ شکوہ ضرور ہے کہ کسی گاہک نے اسے صدق دل سے نہیں چاہا۔ لے دے کر ایک دھو ہے لیکن وہ بھی مٹی کا مادہ ثابت ہوا۔ کبھی کبھی یہ شکوہ اسے تشویش میں مبتلا کرتا ہے۔ طرح طرح کے خدشات جب اسے اپنے شکنجے میں جکڑتے ہیں تو وہ انھیں کسی جواز کے سہارے جھٹک کر چاق و چوبند ہو جاتی ہے۔ رام لال دلال کے کہنے پر وہ گہری نیند سے اٹھ کر لچہ بھر کے لیے سینٹھ کے رو برو آتی ہے کہ اچانک سینٹھ کے منہ سے ”اونہہ“ کی ادائیگی جس انداز میں ہوتی ہے وہ سوگندھی کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ لفظ ”اونہہ“ اس کے ذہنی بہلاوے کو خجیان میں مبتلا کرتا ہے۔ ذلت کا احساس شدید ہو کر نفرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اضطراب و تلامطم کی کیفیت اس کی پوری شخصیت کو چرمادیتی ہے۔

دلال کا رویہ سوگندھی کے لیے نیا نہیں تھا۔ اس لیے وہ دلال سے نہیں گاہک کے حقارت

آئینہ برتاؤ سے تھچیک محسوس کرتی ہے جس کی وجہ سے اُس کے اندر طرح طرح کے سوالات ابھرتے ہیں جو انسانی فطرت پر مبنی ہیں۔ سو گندھی جتنا خود کو بہلانے کی کوشش کرتی ہے اتنی ہی شدت سے اُس کے دل میں سینٹھ کے خلاف نفرت اور حقارت پیدا ہوتی ہے۔ منٹو کا یہ قہقہہ کمال ہے کہ اُس نے بے بسی، غصہ اور ذلت کی ملی جلی کیفیت کے لیے محض کلمہ "نفرت" "اونہہ" ادا کروایا ہے۔ ابتداءً یہ کلمہ سو گندھی کے لیے حیرت و استعجاب کا سبب بنتا ہے لیکن رام لال کی وضاحت سے اُسے اذیت ناک تکلیف کا احساس ہوتا ہے جو لمحہ بہ لمحہ بڑھتا جاتا ہے اور جب اُس کرب کا رد عمل انتہائی لمحہ پر پہنچتا ہے کہ وہ اپنے خارش زدہ کتے کو بغل میں لے کر سو جاتی ہے تو قاری خود بھی حیرت و استعجاب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بے حس معاشرہ تک اپنی ہمت پہنچنے کا منٹو کا یہ چونکا دینے والا انداز ہے جس کی ترسیل میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔

کرشن چندر پامال، پسماندہ اور محنت کش عوام کے حقوق کے پاسان اور نگہبان تھے۔ اُن کے افسانوں کی بنیادی خصوصیات رومانیت، حقیقت، محبت، خوش حال معاشرے کی خواہش، سماج کے پسماندہ اور معاشی طور پر بد حال لوگوں کی زندگی سنوارنے کا خواب اور اسی زمین کو جنت بنانے کا شدید احساس اور تصور ہے۔ یہ تمام خصوصیات کرشن چندر کے اگر کسی ایک افسانے میں موجود ہیں تو وہ افسانہ "کالو بھنگلی" ہے۔ "کالو بھنگلی" میں حسن کا انداز، واقعہ کی ترتیب اور پیش کش کا طریقہ بدلا ہوا ہے۔ افسانہ نگار گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہوئے خود کلامی اور مکالماتی طرز میں سوال قائم کرتا ہے کہ نیک سیرت والا بد صورت کیوں کہلاتا ہے؟ ہر پل دوسروں کے لیے جینے والے کی اپنی زندگی کیا ہے؟ اسے عزت، دولت، شہرت اور احترام کیوں نہیں مل سکا ہے؟ ذمہ دار کون؟؟ اس کی خاموش نگاہوں میں جو رقت، التجا اور سہمی ہوئی دیرینہ خواہش ہے، اس کی تکمیل کب اور کس طرح ہو سکے گی؟ آج بھی یہ سوالات اتنے ہی پریشان کن ہیں۔ مرکزی کردار کالو جس کا پیشہ اس کے نام کا جز بن گیا ہے۔ یہ پیشہ تو خدمتِ خلق کا ہے مگر زمانہ اسے منفی شکل دے دیتا ہے، ذلیل سمجھتا ہے۔ آخر کیوں؟ کیا اس وجہ سے کہ وہ پھنکار اور ذلت کے باوجود تندی سے اپنے فرائض انجام دیتا ہے۔ ذلتیں اور رسوائیاں سہنے کے باوجود خدمتِ خلق کا بے لوث جذبہ اس میں موجزن ہے تبھی تو اس میں معصومیت، سادگی، بھولا پن، محبت اور اپنائیت ہے۔ انسانی درجہ بندی



کی بے رحمی اور بد خلقی کی بنا پر اسے معاشی آسودگی میسر نہیں ایسے میں بھلا وہ جنسی آسودگی کا طلب گار کیسے ہو سکتا ہے۔ جنسی تسکین انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ایک ہے اور انسان اس کے لیے جانے کتنے سوانگ رہتا ہے، کتنے روپ اختیار کرتا ہے اور انگنت شعوری و لاشعوری حرکتوں کا شکار ہوتا ہے۔ مگر 'کالو بھنگلی' کی تو بس اتنی سی خواہش ہے کہ رزقِ حلال میں ایک روپیہ کا اضافہ ہو جائے تاکہ وہ گھٹی لگے لگئی کے پر اٹھے کھا سکے۔ شاید اسی لیے اس کو بھنگ بھوننے میں تسکین حاصل ہوتی تھی۔ آٹھ روپیہ ماہانہ کمانے والا تھکتا نہیں، گردشِ ایم کی طرح شب و روز کام میں مصروف رہتا ہے، بیماری کا بھی عذر نہیں کرتا۔ ڈاکٹر سے اس کا موازنہ کیوں کر ہو، کمپاؤنڈرِ خلجی جو ٹڈل پاس ہے اور بیس روپیہ کماتا ہے اور چپراسی، بختیار جو پندرہ روپیہ کماتا ہے، ان دونوں کی تمام کمزوریوں کے باوجود کالو کا سماجی اور معاشی مرتبہ صفر نظر آتا ہے۔ کوئی اس کا پرسانہ حال نہیں۔ گائے، بکری جنھیں وہ چراتا ہے وہی بے زبان اسے تسلی، سہارا، تھکیاں دیتے، سر سہلاتے اور شہرہ بھی مشغہ اس کے لیے دلچسپ تھا کہ لاشعوری طور پر اسے برابری کا احساس ہوتا ہوگا۔ تبھی تو وہ دونوں اس کی موت کا سوگ مناتے ہیں۔ یہ افسانہ ایک بے انصاف معاشرے میں افسانہ نگار کی ترجیحات اور رویوں کے بارے میں بھی سوال اٹھاتا ہے کہ کس طرح کی کہانیاں لکھی جاتی ہیں اور کیوں لکھی جاتی ہیں۔ اس طرح قصہ گوئی اور سماج کے رشتے پر ایک اچھی خاصی بحث کرشن چندر نے ہلوا سٹھ طور پر کی ہے۔

”لاجونتی“ اغوا کی ہوئی عورتوں کے تباہی اور ان کو بسانے کے مسئلے پر لکھا گیا نہایت کامیاب افسانہ ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس میں خواتین کی اُس ذات کو ڈھکے چھپے انداز میں اجاگر کیا ہے جو سرحد پر لین دین کی بدولت وجود میں آئی تھی۔ چانوروں کی طرح عورتوں کے جسموں کو ٹولنا، انھیں سرحد پار ہنکانا، اور پھر ان کے عوض دوسری عورتوں کو اپنی پسند کے مطابق لے لینا، تقسیم کے بعد کے ایک اور کرب کی یاد دلاتا ہے۔ لاجونتی کو سندر لال قبول کر لیتا ہے لیکن دل کے تار جڑ نہیں پاتے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ فسادات کی بحیثیت نے اس کی قلبِ ماہیت کر دی ہے اور وہ اصولی بلکہ آدرشی انسان بن گیا ہے۔ افسانہ نگار نے بند واساطیر کی معروف علامتوں کے توسط سے اس کشمکش کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اب سندر لال اسے لاجونتی ہی دہرائی کہہ کر بلاتا ہے

جبکہ لاجو کی خواہش اُن لمحات، حرکات و سکنات کی طرف منتقل ہوتی ہے جن میں نوک جھونک، ڈانٹ پھٹکار بھی شامل تھی اور اسی لیے چھوٹی موٹی کا نرم و نازک تصور اس کے نسوانی احساس کو مجروح کرتا ہے اور وہ تمل اُٹھتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں مغویہ عورتوں کی بازیابی اور بازیاد کاری کا انوکھا بیان ہے جس میں مرد اور عورت کی نفسیات کے ارتعاش کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ اس میں خارجی ظلم و تشدد سے زیادہ داخلی کرب ہے۔ وہ عورت جو سبھی ہوئی ہے، خوف زدہ ہے، ظلم سہتی ہے اس کے باوجود دفن دار رہتی ہے۔ لیکن فسادات کی ہول کی تمام تانے بانے بکھیر دیے۔ نرم و نازک چھوٹی موٹی لاجو کے گرد محسوسات کے وہ تمام نازک لمحات درپیش ہیں کہ جن کے توسط سے انسانی فطرت و جبلت قاری کے روبرو ہوتی ہے۔ بے حد مربوط پلاٹ میں منطق سے کہیں زیادہ معنوی اور نفسیاتی ربط موجود ہے۔ ماجرا سازی میں واقعات کو جذبات و احساسات سے ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ دیوہال کی اور اسطوری عناصر اور پنجابی روایات کی شمولیت سے نہ صرف واقعات میں شدت پیدا ہوئی بلکہ سند رالال اور لاجو کے ذہنی تناؤ میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ رمزیت، اشاریت اور معنویت سے بھرپور یہ افسانہ تاثر قائم کرتا ہے کہ نفرت اور قتل و غارتگری سے ہمارا نقصان ہی ہوا ہے، فائدہ کسی کا نہیں تو پھر کیوں نہ ہم اس زہریلی ذہنیت کو کچل دیں اور معاشرے کو تعصب اور تنگ نظری سے پاک کرنے کا جتن کریں تاکہ فطری معصومیت اور حقیقی محبت معاشرے میں اپنی سدا بہار مہک برقرار رکھ سکیں۔

رسم و رواج، عقائد اور توہمات کس طرح خارجی ظلم و تشدد اور داخلی کرب کی راہ ہموار کرتے ہیں، گرہن اس کے بلیغ فنی اظہار سے عبارت ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس علامتی افسانہ میں اساطیر کے توسط سے ہوتی کی زندگی پر لگتے ہوئے گرہن کے منظر و پس منظر کو عورت کی تضحیک و تذلیل اور ہتک آمیز زندگی کا معنی خیز اشاریہ بنا دیا ہے۔ افسانہ میں چار کردار ہیں مگر مرکزیت ہوتی کو حاصل ہے۔ دوسرے کرداروں میں رسیلا، منیا اور کتھورام ہیں جو افسانہ کی بُنت میں معاونت کرتے ہیں۔

پسند، مرضی اور انا سے یکسر بے نیاز حاملہ ہوتی کو جب زندگی کے سفر میں ہر طرف تاریکی نظر آنے لگتی ہے تو وہ تمل جاتی ہے۔ ایسے میں اسے اپنا شوہر رسیلا بھی راہو یعنی کالے راہ گھس کی شکل

میں دکھائی دیتا ہے۔ ساس (میتا) کو بہو سے زیادہ ہونے والے بچے کی فکر لاحق ہے۔ وہ اسے ٹوکتی ہے کہ آج چاند گرہن ہے ایسے میں کپڑا پھاڑنے سے پیٹ میں بچے کے کان پھٹ سکتے ہیں۔ سرمہ لگانے سے وہ اندھا ہو سکتا ہے۔ کپڑا سینے سے اُس کا منہ سلا ہوا ہوگا اور اگر نیچے خط لکھا تو نیزھے میڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھ جائیں گے۔ ہونے والے بچے پر کیا اثرات مرتب ہوں گے، اس کی تو فکر ہے لیکن ماں پر کیا کچھ گزر رہی ہے، اس کا بالکل احساس نہیں ہے۔

ضعیف الاعتقادی سے بھرے پر تشدد ماحول میں ہوتی خود بھی اپنی حفاظت سے زیادہ آنے والی نسل کو محفوظ رکھنے کی کوشش میں اس حد تک سہم جاتی ہے کہ بغیر کسی منصوبے کے جائے پناہ کی تلاش میں نکل کھڑی ہوتی ہے۔ بے جا اور ناروا سلوک اسے اپنے میکہ کی یاد دلاتا ہے کہ شاید وہاں گھگھلی فضا میں سانس لینا میسر ہو۔

بیدگی کا قننی کمال ہے کہ وہ پلاٹ کی بُنت میں ایسی فضا خلق کرتے ہیں جس میں بنیادی قصہ کے ساتھ ساتھ علامتی اور اساطیری عناصر خود بخود ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ انھوں نے اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے اسے ہوتی کے گرہن لگنے سے جوڑ دیا ہے۔ ایک طرف راہو اور کیتو چاند کو اپنے نرغے میں سینے کے لیے بڑھتے ہیں تو دوسری طرف ہوتی تاریکی میں پھنستی چلی جاتی ہے۔ سرسراہل کے ناقابل برداشت ماحول سے گھبرا کر گوشہ عافیت کی تلاش میں نکلی مظلوم عورت ہوس پرستوں میں گھر جاتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کا حمایتی تحفظ دینے کے بجائے اُسے گہنانے کے درپے ہے۔ قاری اس وحشت ناک ماحول سے گھبرا اٹھتا ہے۔ راہو اور کیتو چاند کو پوری طرح سیاہی کی چادر میں ڈھانپ لینے کے بعد اُسے چھوڑ دیتے ہیں مگر ہوتی چاند نہیں، کائنات کی حسین ترین تخلیق، عورت ہے جو کل بھی جبر و تشدد کا شکار تھی اور آج کی فضا بھی اُس کے لیے سازگار نہیں ہے۔ شاید یہی اس کا مقدر ہے۔ اسی المیہ کو بیدی نے فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

خواجہ احمد عباس کے افسانہ ”ابابیل“ میں مرکزیت رحیم خان کو حاصل ہے جس کا عمل اپنے نام کے بالکل برعکس ہے۔ وہ معصوم بچوں اور بے زبان جانوروں تک کو معاف نہیں کرتا ہے۔ یہ رویہ اس کو بالکل تنہا کر دیتا ہے۔ بچوں کے جانے کے بعد جب بیوی بھی اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے تو تنہائی میں اس کا ذہن لاشعوری طور پر خود احتسابی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ کھیریل کی چھت

میں اپاہیل کے گھونسلے کو دیکھ کر وہ اس پر جھپٹنا چاہتا ہے مگر گھونسلے کے اندر بیٹھے دو بچوں کی حفاظت کرتے ہوئے اپاہیل کے جوڑے خصوصاً ماں کو حملہ آور دیکھ کر اپنے اندر تبدیلی محسوس کرتا ہے اور پھر تخریب تعمیر میں بدل جاتی ہے۔ چار صفحے کے اس افسانے میں مصنف رحیم خان کے ظلم اور اس ظلم کو اچانک ترک کرنے کا کوئی واضح سبب بیان نہیں کرتا ہے۔ عنوان کی مناسبت سے بھی کوئی حتمی رائے قائم نہیں ہونے پاتی ہے۔ دلائل و جواز کے لیے قاری اسے بیوی کے جانے کے بعد پہنچی شخص سے بھی جوڑ سکتا ہے، ماورائی حقیقت سے بھی اور ابرہہ اور سورۃ فیل کے تاریخی واقعے سے بھی۔

غلام عباس کی افسانوی کائنات تین مجموعوں (۱۔ آنندی ۲۔ جاڑے کی چاندنی ۳۔ کن رس) پر مشتمل ہے۔ انھوں نے جس عہد میں افسانہ نگاری شروع کی اس زمانے میں افادی، اصلاحی اور رومانی رجحانات کی جگہ ترقی پسند تحریک ادبی افق پر چھارہ ہی تھی تاہم غلام عباس ان سب کے عمومی رویوں سے گریزاں رہے اور ان ادیبوں سے بھی دور جن کا سطح نظر محض نعرہ بازی تھا۔ وہ نہ تو پریم چند کی روایت کی تقلید کرتے ہیں، نہ ہی اپنے دور کے غالب نظریات کے ہموار ہوتے ہیں بلکہ فطرت انسانی کے بلیغ تجربات، حسین لمحات اور قلبی واردات میں ہی انفرادیت کی تلاش میں کوشاں رہتے ہیں جس کی منفرد مثال 'آنندی' اور 'کتبہ' ہے۔

'کتبہ' کا مرکزی کردار شریف حسین ہے جو ایک دفتر میں کلرک کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ اپنی محنت و جاب فشانی سے گھر گرہستی چلاتا ہے تاہم اپنی دلی آرزو کو پورا نہیں کر پاتا ہے۔ اس کی بڑی خواہش مکان کے باہری دروازے پر اپنے نام کی تختی لگوانے کی ہے لیکن محدود آمدنی تکمیل میں مانع ہوتی ہے البتہ مرنے کے بعد اس کا بیٹا، باپ کی آرزو کتبہ کی شکل میں پوری کرتا ہے۔

غلام عباس نے عموماً شہری زندگی میں متوسط طبقے کو اپنے افسانوں کا مرکز و محور بنایا ہے۔ "کتبہ" میں بھی معاشی پریشانیوں میں مبتلا کلرک کی دم توڑتی ہوئی امید اور چھوٹی سی آرزو کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ روزمرہ کے تانے بانے سے جو منظر نامہ ابھرتا ہے وہ نہ صرف معاشرہ پر گہرا طنز ہے بلکہ فطرت انسانی کی عکاسی بھی ہے۔ سماجی حقائق اور فرد کے جذبات و احساسات کو فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ کیا انسان کی آرزو مرنے کے بعد مٹی کے مانند ہو جاتی ہے یا کتبہ کی شکل

میں قبر کے سرہانے اس کی بے بسی پر آنسو بہاتی ہے۔

غلام عباس کے عہد میں کلرک کے موضوع پر بہت سی تخلیقات منظر عام پر آئیں، ہنری قالب میں بھی اور انظم کے پیرائے میں بھی۔ لیکن غلام عباس کی پیش کش کا انداز جُداگانہ ہے۔ وہ صورت حال کو اپنی گرفت میں رکھتے ہوئے قاری کو ملوث رکھتے ہیں۔ انھوں نے کلرک کی فطرت اور نفسیات کو کتبہ کی علامت بنا کر حال اور ماضی سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ تام و نمود کی چاہت فریب زندگی ہے۔ اس میں شریف حسین اور ان کا بیادونوں بتلا ہیں۔ افسانہ نگار نے اس تاثر کو ابھارا ہے کہ نیم پیٹ دروازے پر لگے یا قبر کے سرہانے فرق اگر پڑتا ہے تو کس پر؟ تمیز و تخصیص سے مُہر، یہ افسانہ محض معاشرہ کو آئینہ دکھاتا ہے اور فیصلہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔ فنکار نے اس کے لیے جذبات، احساسات، توہمات اور قلبی واردات کو شخصیت کے بکھرنے کے عمل سے منسلک کرتے ہوئے معاشرے میں پروان چڑھنے والے مسائل کا بخوبی احاطہ کیا ہے۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ تمام فنی خصوصیات کے باوجود یہ افسانہ اپنے عہد میں مقبول نہیں ہو سکا۔ سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اسی سال (۱۹۴۰ء) ’آندی‘ بھی شائع ہوا جس کی مقبولیت کے بوجھ سے ’کتبہ‘ ابھرنہ سکا۔

غلام عباس کے بے حد مشہور افسانہ ”آندی“ کا خاص وصف یہ ہے کہ اس کی تکنیک مروجہ افسانوں سے قدرے مختلف ہے مثلاً مرکزی کردار ’آندی‘ یعنی جگہ کو تسلیم کر لیا جائے تب بھی تمام تر توجہ شہر پر مرکوز رہتی ہے یعنی روداد کا ایک مرکز تو ہے مگر فوقیت اس کے وجود سے، بھرنے والے شہر کو حاصل ہوتی ہے۔ اسی لیے ’آندی‘ میں کردار نہیں بلکہ پورے شہر کو مجسم کردار کی صورت عطا کر دی گئی ہے۔ اسلوب سادہ مگر تہہ دار ہے جس میں طنز و طعنے سے کام لیا گیا ہے۔ دائروں کی شکل میں آغاز و انجام کو نہایت ہنرمندی سے اس طرح جوڑا گیا ہے کہ قاری کے تجسس اور تشویش میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے صاف ستھرے شہر کا افسانہ ہے جس کا سب سے خوبصورت اور بارونق علاقہ ”زنان بازار“ کے نام سے منسوب ہے۔ تجارتی اعتبار سے بھی یہ نہایت اہم مرکز ہے جو اجڑ کر دوسری جگہ بستا ہے اور بسنے کے بعد پھر اجاڑنے کے منصوبے بنائے جاتے ہیں۔ اس عمل میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ نقل مکانی کا یہ عمل جو آہستہ آہستہ وجود میں آتا ہے، اپنے اندر ان گنت

سوالات لیے ہوئے ہے کہ یہ بارونق کہلانے والا شہر بد صورت کیوں ہے؟ اسے آبادی سے پرے کیوں ڈھکیلا جاتا ہے؟ اور اس کی خوبصورتی یا بد صورتی کے اصل ذمہ دار کون ہیں؟ کن اسباب کی بنا پر شہر سے قاصد کے باوجود بازار حسن وجود میں آتا ہے۔ بار بار دُور ہرائی جانے والی یہ داستان معاشرے میں کیوں پروان چڑھ رہی ہے؟ کیا اس کا وجود کبھی ختم نہیں ہوگا؟ یہی آنندی کا نقطہ عروج ہے یعنی نیکی اور بدی انسانی معاشرے میں لازم و ملزوم ہیں۔ کبھی نیکی بدی پر اور کبھی بدی نیکی پر حاوی ہو جاتی ہے۔ مصلح قوم ”بازاری عورت“ کو شہر سے باہر دیرانے میں بسا دیتے ہیں لیکن جمہوریت کی کشش اور بدی کی رغبت رفتہ رفتہ وہاں پھر ایک بارونق شہر کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ افسانہ انسانی فطرت کے ان رموز پر مبنی ہے جن کو سمجھنا مشکل ہے اور آدمی کے اختیار میں نہیں ہیں۔

”اخبار نویس“ موضوع، تکنیک، برتاؤ اور اسلوب کے اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کا نہایت کامیاب افسانہ ہے۔ حکم اور فرض، خدمت اور تجارت، اعتماد اور اعتبار کی ملی جلی کیفیتوں کے ساتھ حیرت و استعجاب کے عنصر کو بھی ہنرمندی سے ابھارا گیا ہے۔ بیان اور بیانیہ۔ فلش اور فیکٹ۔ افسانہ نگار اور صحافی کی آمیزش ”اخبار نویس“ میں جھلکتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے صحافتی دنیا کے نشیب و فراز کو مذکورہ افسانہ میں اس طرح سمیٹ لیا ہے کہ انسانی سرشت کی کجی اور اس کی فطری جبلت قاری کے روبرو ہوتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار عباس احمد ایک جرأت مند اور با اصول صحافی ہے۔ ظلم، جبر اور بربریت کے خلاف کھل کر لکھتا ہے۔ رشوت، لالچ یا دباؤ میں آکر کام کرنے کو وہ پسند نہیں کرتا ہے۔ مصلحت اندیشی اور سمجھوتے سے اسے بغض ہے۔ وہ دولت، ثروت اور عہدے کے زیر سایہ پروان پانے والی ذہنیت کا پردہ فاش کرتا رہتا ہے۔ اپنے اس بیباکانہ طرز عمل اور طرز تحریر کی بدولت وہ بہت دنوں تک کسی ایک اخبار سے وابستہ نہیں رہنے پاتا ہے جس کے سبب مالی دشواریوں سے دوچار رہتا ہے۔ اپنے دوست کے بے حد اصرار پر وہ ایک بڑے سینڈ کے ’عدال‘ نامی اخبار میں قلم کا مزدور بننے کے لیے بات کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ سینڈ سے گفتگو کے دوران اسے جو تنخواہ اور سہولیات پیش کی جاتی ہیں وہ ان سب کے بارے میں جان کر حیران ہوتا ہے، سوچنے کے لیے وقت طلب کرتا ہے۔ اور پھر وہ سب کچھ دیکھ اور سن کر اپنے ضمیر کا ہمنوا ہو

جاتا ہے۔ ذہن اور ضمیر کو جھٹھوڑنے والا یہ افسانہ تاثر دیتا ہے کہ یہاں مذہب کے نام لیوا، قوم کے نگہبان، قانون کے محفظ سب پکتے ہیں۔ خریدار کی شکل میں بڑے بڑے سینھ اپنی انا کی تسکین کے لیے ہر بات کو جائز سمجھتے ہیں۔ عصر حاضر کی تناؤ بھری صورت حال، انسانی نفسیات کی پیچیدگی اور ٹوٹی بکھرتی ہوئی شخصیت کا فنکارانہ اظہار مذکورہ افسانے میں نمایاں ہے۔

”پرندہ پکڑنے والی گاڑی“ آزاد پرندوں کو قید کرنے کے لیے بھری دو پہر میں پچھم سے آتی ہے اور کہرام برپا کرتی ہوئی اثر کی جانب ڈھلان میں اترتی چلی جاتی ہے۔ جذبات و احساسات سے عاری یہ مشین کسی کے کرب کو محسوس نہیں کر سکتی۔ یہاں تک کہ دس سالہ معصوم بچے کی خاموش فریاد کو بھی نہیں جس کی بہن لقوے کی مریض ہے اور علاج کے لیے لقا کبوتر کے گرم لہو کی مالش تجویز کی گئی ہے۔ غیاث احمد گدی نے مشینی دور کی اس مشین اور اس کو چلانے والے مصنوعی آلوں کے ذریعے پورے سسٹم کو ہدف بنایا ہے کہ وہ کس طرح بے ضرر اور سبے زبانوں کو تختہ مشق بناتے ہیں۔ افسانہ نگار نے علامتوں اور استعاروں کے ذریعے انسانی بے حسی اور سماجی جبر کو اس طرح بھرا ہے کہ صارفیت کے دور کی تمام لعنتیں اشاریے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ زیریں سطروں میں ’بھرنے والا تقابلی مطالعہ صرف مشرق و مغرب کا نہ رہ کر، ظالم و مظلوم کے مابین در آتا ہے۔ مٹی بائی، افسانہ نگار، کبوتر، طوطا وغیرہ متحرک اور بے جان یا انسان اور جانور میں متشکل ہو کر حساس قاری سے سوال کرتے ہیں کہ فطرت کے حسن اور اس کی حقیقی زندگی کو ضائع کیوں کیا جا رہا ہے؟ سود و زیاں کیوں اور ان کا ماحصل کیا ہے؟ کیا صارفیت اور بازار کی عالم گیری مخلوقات کو اذیت میں مبتلا کرنے کے لیے وجود میں آئی ہے؟ اگر نہیں تو معصوم بچہ فطرت کو دیکھ کر کیوں مسکراتا اور لذت و خوشی محسوس کرتا ہے!! کیا محض اس وجہ سے کہ وہ ابھی ان مسائل و مصائب سے دو چار نہیں ہوا ہے۔ یہ چہتے ہوئے سوالات جس ڈھنگ سے افسانے میں بٹے گئے ہیں وہ غیاث احمد گدی کی فنکارانہ بصیرت کے ضامن ہیں۔

”فونو گراف“ میں اشیاء کے فنا ہونے کا تصور اور ماضی کے گزرے ہوئے ایام کی کیفیات کا امتزاج ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس افسانہ میں موضوع کی انفرادیت، ہیئت کی مضبوط گرفت اور اسلوب کا موثر اظہار ہے۔ ترتیب اور تنظیم میں بیان سے زیادہ بھری پیکر کی اہمیت ہے مثلاً فونو



گر افراد دیکھ اور سن رہا ہے مگر جذبات سے عاری ہے۔ اس کا کیمرا آنکھ رکھتا ہے مگر سماعت نہیں۔ ہل اسٹیشن کے گیسٹ ہاؤس میں ایک نوجوان جوڑا ایک شب آرام کرتا ہے۔ ان میں ایک مشہور رقاصہ اور دوسرا موسیقار ہے۔ معمولات کے مطابق فوٹو گرافران سے تصویر اتروانے کی درخواست کرتا ہے۔ اتفاقاً تصویر کا لفافہ میز کی دراز میں رکھا رہ جاتا ہے اور سکون و اطمینان کی تلاش میں قیام پذیر دونوں مسافر رخصت ہو جاتے ہیں۔ ایک مدت کے بعد وہی لڑکی اتفاقاً اسی گیسٹ ہاؤس میں پھر آتی ہے۔ قیام بھی اسی کمرے میں ہوتا ہے۔ دراز کھولتی ہے تو چند رہ سال پہلے فوٹو گرافر کے ذریعہ اتاری گئی تصویر اسے مل جاتی ہے۔ وہ ماضی میں امر سندی پاروتی کے مجسمہ کے قریب گزرے ہوئے پل میں محو ہو جاتی ہے کہ کا کروچ اس کی انگلی پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ خوف سے اسے جھٹک دیتی ہے اور قاری کے ذہن پر اپنے تمام تاثرات کے ساتھ یہ جملہ نقش ہو جاتا ہے کہ ”زندگی انسانوں کو کھا گئی صرف کا کروچ باقی رہیں گے“۔ یعنی کائنات ہر پل فنا کی جانب گامزن ہے تاہم اشرف المخلوقات کی حیثیت کائنات کے پھیلے ہوئے وسیع پردے پر محض ایک کا کروچ کے برابر ہے یا اس سے بھی کم!

”ہزار پایہ“ میں بیانیہ سے گریز کرتے ہوئے تجریدی اظہاریت سے کام لیا گیا ہے۔ (اس کی قرأت کے لیے قاری کو دو باتیں ذہن نشین رکھنی ہوں گی۔ نمبر ایک جدیدیت کا تصور اور نمبر دو خوف کا احساس۔) خالدہ حسین علامت اور تجرید کی وساطت سے وجودیت کے فلسفے کو اپنے افسانوں کا جز بنا دیتی ہیں۔ یہ فنی طریقہ کار ان کے دیگر افسانوں کی طرح ”ہزار پایہ“ میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ کہانی میں شروع سے ہی موت کی قربت کا احساس ہے جو بتدریج بڑھتا جاتا ہے۔ جسمانی موت کا احساس مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اس کے افراد خانہ کو بھی ہے۔ اور جب زندگی موت کی گرفت میں بے بس ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جاسکتا ہے؟ کیا وجود یا معنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور ان کے ناموں میں کیا ربط ہے؟ بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والے اس وجودی افسانہ کو آگہی کے کرب اور آشوب عصر کے تناظر میں بھی پڑھا جاسکتا ہے مگر اس کا اصل

سرد کار زندگی کے ازلی اور ابدی معموں سے ہے۔ اس لیے عصری اور تاریخی تو جیسے ہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

میری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی

”ہزار پایہ“ میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلے سے اس طرح ہوتی ہے گویا افسانہ کا اصول تعمیر لا تشکیلی ہے۔

”کونیل“ علامتی اور استعاراتی اسلوب میں لکھا ہوا نہایت موثر افسانہ ہے۔ اس میں ایک طرف ظلم و تشدد کی تصویر کشی ہے تو دوسری طرف صبر و ضبط کی فضا ہے اور درمیان میں احتجاج و انقلاب کی نئی کونیل پھوٹی ہے جس میں آمریت کو شکست دینے کی قوت پر دان چڑھتی ہے۔ فوجی حکمرانی جمہوریت کا گلہ گھونٹنے کے مواقع تلاش کرتی ہے مگر عوامی نمائندہ فن کار کی شکل میں تمام منصوبوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ مرکزی کردار جو جمہوریت کا امین اور باشعور نیز نئی نسل کا نمائندہ ہے ظلم کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ جابر نظام اس کی آواز دہا دینے کی ممکن کوشش کرتا ہے۔ پرانی پیڑھی جو اس کی شکل میں سمجھوتے کی ڈگر پر چلتی رہی ہے وہ سب کچھ سمجھتے ہوئے بھی خاموش ہے تاہم بچہ جدد جہد کا علمبردار بن کر ابھرتا ہے اور قاری محسوس کر لیتا ہے کہ اس انقلاب کو دہایا نہیں جا سکتا ہے جس نے مضبوط جز پکڑ لی ہے۔ انور سجاد نے سماجی اور سیاسی کشمکش کو مصور کی طرح رنگوں کی شکل میں کینوس پر بکھیر دیا ہے۔ ایک عکس گھر کے آئین میں انقلاب کے جج کے بونے کا ہے، جو کونیل کی شکل میں پھوٹ چکا ہے اور جس کی حفاظت طوفانی بارش میں ننھا بچہ بڑے اعتماد کے ساتھ کر رہا ہے۔ دوسرا عکس دیوار پر لٹکی ہوئی تصویر کا ہے جس میں چھپکلی پتنگے کو ہڑپنے کے لیے جنبش کرتی ہے اور تصویر ہل جاتی ہے۔ یہ واضح اشارہ ظلم و جبر کے نظام کے ڈانوا ڈول ہونے کا ہے۔ تیسرا عکس بے زبانی میں زبانی یعنی آزادی ابلاغ کا ہے، اور بے حد بھرپور اور توانا ملامت کی شکل میں ہے۔ وہ تشدد کی تمام آزمائشوں میں اس حد تک کھرا اترتا ہے کہ ظالم حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ انور سجاد کے اس افسانہ میں ترقی پسند سوچ اور جدلیاتی زاویہ نگاہ ہم آہنگ ہیں۔ تجربہ اور عداوت کے وسیلے سے موثر فضا خلق کی گئی ہے۔ اسی لیے تخریب و تعمیر کی کشاکش میں لپٹا ہوا یہ افسانہ انسانی امید کو کامرانی سے سرفراز کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ”کونیل“ اس لیے بھی اہمیت

کا حامل ہے کہ اس میں انھوں نے مروجہ کرافٹ اسٹوری کو توڑتے ہوئے مصوری اور شاعری کے امتزاج سے ہیئت کوئی شکل دینے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

”شہر افسوس“ بے حد وسیع کینوس پر پھیل ہوا مربوط افسانہ ہے جو مشرقی اور مغربی پاکستان کے حدود کو توڑتا ہوائی اسرائیل، گیا کے بھکشوؤں اور بیگم حضرت محل کے نیپال کے گھنے جنگلوں کی ہجرت پر آہ وزاری کرتا ہے۔ پرانی زمین سے ماطہ توڑنے اور نئی زمین سے رشتہ جوڑنے کی کیفیت کو علامتی اور استعاراتی پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ کہانی کے تین زاویے ہیں۔ میدان، بستی اور شہر افسوس۔ ایک مقام کو دارالامان جان کر لوگ دور سے آئے اور پسر گئے لیکن کیا وہ اس میں رچ بس گئے؟ اگر نہیں تو کیا اس وجہ سے کہ جو لوگ اپنی زمین سے ہٹ کر جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی ہے؟ افسانہ نگار نے تین زاویوں سے ہجرت کے کرب کی روداد کے لیے تین کردار ڈھالے ہیں۔ یہ تینوں بے نام کردار متحرک ہیں مگر فہم اور شعور سے محروم ہیں۔ نیم مردہ حالت میں جائے اماں ڈھونڈتے ہوئے۔ تینوں اپنی شناخت، ناموں سے محروم، اپنے تشخص کی تلاش میں ہیں بلکہ زندہ لاشیں ہیں جو اپنے اپنے گناہوں کو اٹھائے بے سمت چلے جا رہے ہیں۔ پوری فضا ایک ایسے جہنم کی ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے اور اس عالم میں ہر شخص جان کی اماں مانگتا پھر رہا ہے۔ بس بھاگ رہا ہے، اپنے آپ سے، اپنے وجود، اپنے سائے سے۔ یاس کے اس ماحول میں بے اعتمادی اور بے اعتباری کا دور دورہ ہے۔ تہذیب، تمدن، انسانیت، محبت، مرثیت، قانون، نظم و ضبط سب نے اپنا وجود کھود دیا ہے۔ زماں و مکاں بکھر چکا ہے۔ جو ابھر رہا ہے وہ تخریبی عمل ہے ایسے میں کوئی بھاگتے وقت اپنے مرے باپ کی لاش بغیر تجنیز و تکفین کے چھوڑ کر آیا ہے تو کسی نے لرزتے ہوئے ہاتھوں سے بہن کی ساڑی کھولی ہے یا بوڑھے شخص نے بہو کو برہنہ کیا ہے۔ اعمال و افعال کا سلسلہ چلتا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ کون کس کو برہنہ کر رہا ہے، یہ احساس مٹ جاتا ہے۔ پہلے آدمی نے جو عمل کسی کی بہن کے ساتھ کیا وہی عمل کسی کی بہو کے ساتھ ہوتے ہوئے دیکھا۔ بہن کے بھائی نے وہی عمل اس کی معصوم بچی کے ساتھ کیا اور وہ تینوں بار زندہ رہا۔ انتقام جذبات کو سلب کر لیتا ہے، فہم سے محروم کر دیتا ہے۔ توہین اور ذلت تسکین کا سبب بن جاتی ہے۔ وہ خود میں اور جانور میں فرق نہیں کر پاتا ہے۔ منطق اور فلسفے کی آمیزش اس وقت

اُبھرتی ہے جب کتا مالک کو اور بیوی شوہر کی آواز کو پہچاننے نہیں پاتی بلکہ ملامت شروع کر دیتی ہے تب دوسرا آدمی اعلان کرتا ہے کہ ہاں پہلا مر چکا ہے۔ اپنے ہی اعمال پر انسان تو کیا، جانور بھی اپنے مالک کو پہچاننے سے انکار کر دے تو اس سے بڑی ستم ظریفی اور کیا ہو سکتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر وہ اپنے آپ کو پہچان لیتا ہے تو پھر زندہ رہنا محال ہو جاتا ہے۔ بیجانی کیفیت، عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ کہ اب ہمارے ساتھ وہ کچھ ہوگا جو ان کے ساتھ ہو چکا ہے۔ ایسے میں جو منظر ابھرتے ہیں وہ شیر خرابی، حاملہ عورت، بھاگتے بھاگتے ایسے نرالے نگر میں پہنچا دیتے ہیں جہاں صرف لاشیں نظر آرہی ہیں یہ گھروں میں متید لوگ۔۔۔ زندگی، بربریت اور رشتوں کی برہنگی کے لرزہ خیز منظر پر بھی انسان زندہ رہا۔ عورت کی مظلومیت اور کمپرسی پر بھی وہ مر نہیں سکا کہ ندامت کے احساس سے عاری ہو چکا تھا۔ زندگی کی چاہت اور اس کی لٹک میں وہ اس منزل سے گزر رہا تھا جہاں انسان پتھر کی طرح بے حس ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کے اس افسانہ میں خوف، حیرت، تجر اور تجسس میں معنوی توازن، موضوعی تسلسل اور علامتی ربط ہے۔

”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ نمائندہ علامتی افسانہ ہے جو کردار اور پلاٹ کے روایتی تصور سے آزاد ہے۔ اس میں علامت کی تہہ داری افسانہ کی فضا کو بے اسرار بنا دیتی ہے۔ انسان کی اپنی ذات سے شروع ہونے والے سریندر پر کاش کے اس افسانہ میں فضا کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں پوری کائنات سمٹ آتی ہے۔ فضا خوابناک بھی ہے اور بے اسرار بھی۔ سب کچھ غیر متوقع طور پر شروع ہوتا ہے۔ بے ربط انداز میں یادوں کے دریچے کھلتے ہیں اور قاری خلاؤں میں پرواز کر جاتا ہے اور جب اس سحر زدہ ذہنی سفر سے باہر آتا ہے تو خود کو دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں پاتا ہے۔ بچپن، جوانی، گم ہونا، پا جانا، آرزوؤں کا دم توڑنا اور نئی آرزوؤں کا ابھرتا یہ سب انسان کے داخلی سفر سے خارجی سفر تک کا اظہار ہے جس میں تجریدی آرٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس سفر میں انسان کو قرار نہیں، اطمینان نہیں۔ ستم ظریفی تو یہ ہے کہ وہ اپنے ہی گھر میں خود کو اجنبی محسوس کرنے لگتا ہے۔ فن کاری یہ بھی ہے کہ استعمال ہونے والے تمام استعارے ایمائیت اور رمزیت سے مزین ہیں جیسے سمندر پھلانگ کر میدان عبور کرنا، بوجھل سر جھکائے پیچھے چپے آنا، تھو تھنیاں اٹھائے ہوئے دیکھنا، سر ہلا کر رفت کا اظہار کرنا، نیم تاریک کمرے میں سہا سہا صوف،

دھنستا ہوا پائال وغیرہ۔

”ماچس“ استفہامیہ انداز میں شروع ہونے والا بلراج مین را کا علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی طلب سے شروع ہوتا ہے جس میں معاشرے کا مسخ شدہ چہرہ سامنے آ جاتا ہے۔ بے نام مرکزی کردار کی اچانک رات کے دوسرے پہر میں آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ ”ماچس“ کی تلاش میں گھر کے باہر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ سگریٹ کی طلب میں ”ماچس“ کے حصول کے لیے اسے شدید سردی کا بھی احساس نہیں ہوتا ہے۔ تلاش میں سرگرم، وقت سے بے خبر، بے سمت بڑھتا چلا جاتا ہے اور جب وہ ایک مرمت شدہ پبل پر پہنچ کر سُرُخ کپڑے میں لپٹی ہوئی مائٹین سے سگریٹ جلانے کی کوشش کرتا ہے تو سپاہی پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں قائم کیے گئے سوالات کے جو جوابات ملتے ہیں وہ سماجی حقیقت کو عیاں کرتے ہیں۔ دائروں کی شکل میں شروع ہونے والا یہ افسانہ آغاز سے انجام تک علامتی اور تجریدی انداز میں رچا بسا ہے۔ تنہائی، رات، اندھیرا وہ ذہنی سفر ہے جس میں انسان بڑھتا ہی چلا جائے مگر کنارہ نہیں ملتا ہے۔ تلاش و جستجو بے جان شے کی ہی نہیں انسانی وجود کی بھی ہے جو برق رفتار زمانے میں غفلت کے سبب کھو گیا ہے۔ اسی لیے اشاروں اور کنیوں میں عصری حسیت اور انسانی فطرت و جبلت بھی سمٹ آئی ہے۔

دیپانی بانو کا افسانہ ”راستہ بند ہے“ ایک اطلاع سے شروع ہوتا ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تانسف کا اظہار بھی۔ محل وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں جمع ہونے والے مختلف طبقوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرے کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پُرکاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ آدمی آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہے ہیں۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ سکی ہے اور نہ ہی اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر سکی ہے۔ تاہم اسے اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے

زیاں کا شدید احساس ہے۔ اسی کرب ناک کیفیت کو مصنفہ نے اجاگر کیا ہے۔

”دیوی“ ممتاز مفتی کا نہایت موثر نفسیاتی افسانہ ہے۔ موضوع، مواد اور تکنیک کے اعتبار سے ”دیوی“ نے اردو افسانہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ اس میں انھوں نے ایک نو عمر شادی شدہ لڑکی کی جوان دیور پر کاش میں دلچسپی کو موضوع بنا کر معاشرے پر طنز کیا ہے جس میں طے شدہ دائروں سے باہر نکلنا معیوب اور معتبوب قرار دیا جاتا ہے۔ مرکزی قصے کو تقویت پہنچانے کے لیے حمیدہ اور نظام علی جیسے پختہ عمر کے افراد کی ذہنی کیفیت اور جنسی جبلت کو بھی اس طرح اجاگر کیا گیا ہے کہ مشرقی اور مغربی قدریں رو برو ہوتی ہیں۔ دراصل رشتوں کے پاس دلچاہ میں خواہشات دب جاتی ہیں مگر من سب محرک انھیں دوبارہ سطح شعور پر لے آتا ہے۔ اس نفسیاتی عمل میں حقیقت نگاری کے ساتھ فرد کے کچلے ہوئے احساسات بھی جلوہ گر ہیں۔ نفسیاتی گمراہوں سے واقف ممتاز مفتی انسانی شعور کی بچ در بچ گتھیوں کی طرف قاری کو بہت آہستگی سے متوجہ کرتے ہیں۔ ان کا انداز چونکا دینے وال ضرور ہے مگر بیجانی نہیں۔ وہ عموماً شخصیت کے تمام منفی اور مثبت پہلوؤں کو میٹھتے ہوئے محرومی، گھٹن، فطرت اور جبلت کو شعور، تحت الشعور اور لا شعور کے نہاں خانوں سے جوڑتے ہیں۔

”ہیتل کا گھنٹہ“ وقت کے جبر و ستم کا افسانہ ہے۔ فضا یہ تاثر دیتی ہے کہ ریسمانہ شان ختم ہو چکی ہے مگر رکھ رکھاؤ برقرار ہے۔ مثبت قدروں کا تحفظ ہو رہا ہے۔ قاضی عبدالستار نے ایک صدی کی روداد کو پانچ صفحہ میں نہایت موثر طریقے سے پیش کر دیا ہے اور یہ بھرپور تاثر ابھارا ہے کہ اب زمیندار محض ظالم نہیں ہے۔ حالات و حادثات کوئی بھی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ مہذب جاگیردار اپنی آن بان کو برقرار رکھنے کی ممکن جدوجہد کر رہا ہے، روداداری کو نباہ رہا ہے، مہمان نوازی کا ثبوت مہیا کر رہا ہے۔ واحد متکلم کے توسط سے کرداروں کے حرکات و سکنات کا بیان ہے جس میں وہ چشم دید گواہ کی حیثیت سے ذیل ہے۔ ایجاز و اختصار کے کمال کے ساتھ منطقی طور پر واقعات میں ربط اور تسلسل ہے۔ ماجرا سازی کا خاص اہتمام رکھا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے مناظر میں معاشرت کی تہہ بہ تہہ جھکیاں، ماضی اور حال کے منظر قمار کی فنی گرفت پر دال ہے۔ اسی لیے یہ افسانہ ایک مخصوص تہذیب میں اقدار کی شکست کے ساتھ نئے نظام کے نمود اور بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت کا ترجمان بھی ہے۔

”شہر زاد“ نفسیاتی کہانی ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے خواتین کے حوالے سے جدید و قدیم نظامِ فکر کی کشمکش اور صارفیت کی چکا چوند پر سخت تنقید کی ہے۔ پس منظر بیسویں صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی کا ہے۔ عراق ایک نئی کروٹ لیتا ہے۔ مغربی علوم و فنون، تہذیب و تمدن کو فروغ ملتا ہے۔ خوش حالی اور وسیع النظری کی بنا پر دور دراز کے فاصلے مٹتے ہیں۔ کرنل سیف اپنی روشن خیال بیگم کے ساتھ سرکاری دورے پر پاکستان آتے ہیں۔ بیگم پاکستان کی خواتین میں جلد ہی گھل مل جاتی ہیں اور محفل میں ہر روز نئے واقعات و حادثات کا انکشاف کرتی ہیں۔ موثر انداز بیان اور قصوں کی ندرت و جدت کی بدولت انھیں ”شہر زاد“ کے نام سے مخاطب کیا جانے لگتا ہے۔ شوہر کی ٹریننگ مکمل ہونے کے بعد وہ کھٹی میٹھی یہ دونوں کے ساتھ بغداد واپس ہوتی ہیں مگر ایک انقلابی مہم میں کرنل سیف ہلاک ہو جاتے ہیں۔ بلبل کی طرح چبکنے والی ”شہر زاد“ جو اپنے وطن کے رنگارنگ قصے سنانے میں کبھی بھی نہیں تھکتی تھی، گم صم ہو کر فریادی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

”خلیق الزماں کی ٹم ٹم“ اقبال مجید کا روایت سے الگ ہٹ کر افسانہ ہے جس میں تمثیل اور استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی کش کش پر مبنی بظاہر یہ افسانہ ایک بے جان شے پر مبنی ٹم ٹم کی کہانی ہے اور یہ کہانی تقسیم ہند کے ایک اہم رخ کی نقاب کشائی کرتی ہے۔ آج کا تعسیم یافتہ ذہن اپنے صحافتی شعور اور تحقیقی نظریے کی بدولت جذبات کو بھڑکانے والے کھیل کا منکر نظر آتا ہے کیوں کہ وہ ظاہری ہمدردی، محبت، مروت کی حقیقت کو محسوس کرتا ہے اور یہ حقائق اس کی تلخی اور ذہنی تناؤ میں اضافہ کرتے ہیں۔ اقبال مجید نے بیسویں صدی کے سیاسی کھیل کو آدمی کے استعمال کی ایک شے ”ٹم ٹم“ کے ذریعے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ٹم ٹم چودھری خلیق الزماں کی ہو، ورثے میں ملی ہو یا کباڑ سے آئی ہو، اس کا مثبت رول سیاست دانوں کی پیٹریے بازی کی بنا پر ذہن سے اوجھل ہوتا گیا ہے۔ ماضی میں ٹم ٹم کی یہ حسین سواری جو مسافت طے کرنے اور منزل تک پہنچانے کا ذریعہ تھی، جلد ہی اقتدار کو حاصل کرنے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اس کے دونوں پیسے، پائیدان، کوچوان اور گڈی سب کے نقش و نگار عصرِ حاضر کی حکمتِ عملی اور سیاسی بازی گری کو اجاگر کرتے ہیں۔ افسانہ میں واقعات ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ شعور اور تحت الشعور کی آمیزش سے ابھرنے والے وہم، تذبذب، خوف اور حقیقت کے اظہار

کے لیے اقبال مجید نے انوکھا انداز اور موثر اسلوب اختیار کیا ہے۔ ”خلیق اثر ماں کی ٹم ٹم“ کے دونوں مرکزی کردار نسائی ہیں۔ ایک کا تعلق ہندوستانی صحافت سے ہے اور دوسرا پاکستانی صحافت سے منسلک ہے۔ یہ خواتین تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہیں جن کی گفتگو کا دائرہ ماضی اور حال کی نسائی لاچاری اور ان کے مقام و مرتبہ پر منحصر ہے۔ دونوں کرداروں کی ذہنی صورت حال کا بیان داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال اور خطوط جیسی فنی تدابیر کے تحت ہوا ہے۔ افسانہ نگار نے تمثیوں اور استعاروں کے ذریعے شخصیت پرستی اور عقیدت مندی کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سچائی کا مقابلہ کرنے کی جانب ذہن کو راغب کیا ہے۔ موضوع، اسلوب، نکت اور پیش کش کے اعتبار سے اقبال مجید کا یہ افسانہ نہایت فکر انگیز ہے۔

انیس رفیع کا افسانہ ”کرفیو سخت ہے“ جبر و استحصال کا تیزابی علامہ ہے۔ پروفیسر انجمن سرکار کا کہنا ہے کہ طے سے نکل نکل کر پھر آنا نیستی سے ہستی کا باغی سفر ہے۔ دراصل یہ افسانہ اس قومی اقلیت کی حرماں نہیبی اور بیچارگی کا بیان ہے جو بطور فاتح جنوب مشرقی ایشیا کے اس جغرافیائی خطے میں وارد ہوئی تھی اور اسے اپنا وطن بنایا تھا۔ عدل و انصاف کی بنیادوں اور اپنی قوت ارادی کی بدولت وہ شہنشاہیت قائم کی جو سینکڑوں برس کی تاریخ کا ناقابل فراموش حصہ ہے۔ وقت گزراں کے ساتھ شہنشاہیت، جدید شکل میں سامراجیت کے خلاف عالمی بیزاری اور بیداری نے اس حاکمانہ نظام کی چولیس ہلا دیں۔ جمہوریت اور عوامی حکومتوں کا ورود ہوا۔ برصغیر میں جمہوریت، آزادی اور حقوق انسانی، خون کی ہولی کھیلتے تمام تر عصبیتوں، مذہبی اور فرقہ وارانہ جبر اور ان کی بنیادوں پر زمین کے جیسے بخرے کے ساتھ الگ الگ خطوں میں خیمہ زن ہوئے۔ ہر خیمے کے ناقابل حصول aspiration اور توقعات تھے۔ بندر بانٹ کے محافظوں نے تقسیم کے وقت جو ڈنڈیاں، ریں، اُن کے نتیجے میں کبھی حاکم اور بااقتدار رہے افراد کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ خوف و ہراس اُن کا مقدر بن گیا۔ اُن ایام سے لے کر آج تک اُن پر کرفیو جیسا جبر مسلط ہے۔ ماضی قریب میں ۶ دسمبر ۱۹۹۲ء کا واقعہ کرفیو کے مزید سخت ہونے کا احساس کراتا ہے۔ داہر اور قاسم دونوں تاریخی کردار ہیں، مختلف مذہب کے ماننے والے ہیں جن کا ذہن ایک سیکولر نظام، امن و آشتی کے تصور کے ساتھ پروان چڑھا ہے، مگر تاریخ کے اس موڑ پر قاسم کو یہ ساری قدریں جن کی ہم



پاسداری کرتے رہے ہیں ایک التباس ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کرفیو کے نفاذ کے وقت جن کے ہاتھ اپنی زمین سے اوپر اٹھ گئے اب نیچے آکر اپنی اس زمین کو نہ چھو سکیں گے۔ وہ خود کو ایک ایسی جماعت کا فرد محسوس کر رہا ہے جو خلا میں معلق ہے۔ افسانہ زمین اور انسان کی شکست و ریخت یعنی ریزہ کاری کا حصہ ہے۔ اسی وصف کی بنا پر یہ افسانہ ایک تمثیل بن گیا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانہ ”ایک جھوٹی / سچی کہانی“ میں راوی کی مداخلت یوں ہے کہ وہ ٹی وی دیکھتا ہے اور خبریں سن کر اُسے لگتا ہے جیسے پوری دنیا بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہے۔ اُس کا بچہ اُسے کہانی سنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ پہلے تو وہ منع کرتا ہے مگر بچے کے اصرار پر کہانی سناتا ہے۔ آغاز قصہ سے ہی وقت کی طنائیں کھینچتی ہیں۔ ماضی بعید میں جب سب کچھ ٹھیک ٹھاک تھا۔ محبت اور اتحاد تھا، آسودگی اور خوش حالی تھی۔ اشرف المخلوقات کے ساتھ اس بستی میں ایک پری بھی براجمان تھی اور بہت خوش تھی۔ مگر پھر کیا ہوا کہ بستی کے لوگوں کی نیتوں میں کھوٹ آگیا، برکتیں اٹھ گئیں۔ لالچ اور خود غرضی کا زہر فضا میں گھل گیا۔ تقسیم اس طرح ہوئی کہ عبادت گاہیں بھی بٹ گئیں۔ قید و بند اور افراتفری نے فنون لطیفہ کا بھی خاتمہ کر دیا۔ بس ہر وقت ایک دوسرے کو نقصان پہنچانے، اذیت دینے، تباہ و برباد کرنے کے منصوبے بننے لگے۔ پری بہت ڈکھی ہو گئی۔ وہ سوچنے لگی کہ آخر بستی والوں کو کیا ہو گیا ہے۔ کیوں وہ ایک دوسرے کے اس حد تک دشمن ہو گئے ہیں۔ چوری، دھوکہ، فریب، لوٹ مار، قتل و غارتگری ان کا معمول کیوں بن گیا ہے۔ معصوم انسانوں کے لیے روز بروز یہ زمین تنگ کیوں ہوتی جا رہی ہے۔ اور پھر اچانک ایک دن فضا میں پری کا نغمہ گونجا، لوگوں کے اندر سلگتی ہوئی آگ اور کدورت ختم ہوتی گئی۔ وہ آستینوں سے آنسو پونچھتے ہوئے ایک دوسرے سے گلے لگ گئے۔ انھوں نے اپنے گاؤں میں اُس پری کا مجسمہ تیار کیا اور جب بھی کوئی تنازعہ ہوتا سب وہیں جاتے، اس گیت کو دہراتے اور مطمئن ہو جاتے۔ آج بھی وہاں کے لوگ اُس گیت کی بدولت امن و چین سے زندگی گزار رہے ہیں۔ افسانے کے اس انجام پر بچہ سوال کرتا ہے کہ وہ گیت کیا تھا؟ راوی یہ کہہ کر کہ مجھے وہ گیت یاد نہیں کیوں کہ میرے پاپا اور ان کے پاپا کو بھی یہ گیت یاد نہیں تھا۔ تاہم بچہ مطمئن نہیں ہوتا ہے اور یہی بے اطمینانی دراصل نئی نسل کو بیجان میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ بستی کی کہانی صرف ہمارے معاشرے کی کہانی نہیں بلکہ

پوری انسانی برادری کی کہانی ہے۔ ایسے میں ضرورت اس گیت کی ہے جس کے ذریعے آپس کی کدورت اور نفرت کو محبت میں تبدیل کیا جاسکے۔ قاری بھی سوچنے پر مجبور ہے کہ وہ گیت کب یاد آئے گا؟

”مئی دادا“ بظاہر ایک کردار پر مبنی نہایت موثر افسانہ ہے۔ نقل مکانی کے سبب پھڑنے کا غم، کھوجانے کی کسک اور گلے لگانے کی تڑپ پر اسد محمد خاں نے کئی افسانے خلق کیے ہیں۔ انھوں نے وندھیا چل کی آتما میں اتر کر یا پھر زبدا کے کنارے بیٹھ کر فن کارانہ ڈھنگ سے جو قلمی تصویریں بنائی ہیں ان میں ہجرت کی پوری تاریخ سمٹ آئی ہے۔ ان رنگارنگ تصویروں کے ذریعے اسد محمد خاں نے اساطیر اور علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کر کے ہمارے دور کی داستان پینٹ کی ہے۔ یہ چلتی پھرتی تصویروں کی شکل میں قاری کے روبرو ہی نہیں ہوتی بلکہ ان سے مکالمہ بھی قائم کرتی ہیں۔ تاریخ کے جبر پر محیط افسانہ ”مئی دادا“ میں اسد محمد خاں نے نہایت ہنرمندی سے ایک کردار کو اس طرح خلق کیا ہے کہ اس کے توسط سے نہ صرف ریاستوں کا کردار، عروج و زوال سے قاری واقف ہوتا ہے بلکہ قبائلی زندگی کے آداب، رسم و رواج اور وضع داریاں بھی اس پر پوری طرح عیاں ہوتی ہیں۔ وہ پٹھان ہے کہ غیر پٹھان، ہندو ہے کہ مسلمان، یہ تاثر نہ ابھر کر تہذیبی اقدار بالکل منفرد انداز میں سامنے ہوتی ہیں اور واضح ہوتا ہے کہ خون کے رشتے سے زیادہ اہم چاہت کے رشتے ہیں۔ پاس و لحاظ رواداری کو فروغ دیتا ہے۔ آن بان شان کی اہمیت خلوص و محبت اور وفاداری کے آگے کچھ نہیں۔ مئی دادا کے روبرو رنگ، نسل، زبان ہی نہیں بلکہ مذہب کا امتیاز بھی کھوکھلا ثابت ہوتا ہے وہ عبداللہ مجید خاں یوسف زئی تھا کہ نہیں اس کی تخصیص و تمیز مٹ جاتی ہے کہ اس نے جس فضا اور ماحول میں آنکھ کھولی، پروان چڑھا، اسی میں گھل مل گیا۔ اس حد تک کہ اس سے الگ ہٹ کر اس کا کوئی وجود، شناخت نہیں۔ افسانہ یہ تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ خلوص اور نیک نیتی کے سامنے ذات، رنگ، نسل، زبان سب بے معنی ہیں۔ قوموں کا، اقدار کا، جاہ و منصب کا زوال آتا ہے، انسانی جسم کا بھی لیکن اپنائیت اور محبت کا زوال کبھی نہیں۔ اور اس کا سب سے بڑا ثبوت مئی دادا ہیں۔

”گنبد کے کبوتر“ میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں، ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار

کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جاسکے، معنویت میں اضافے کیے جاسکیں۔ شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تقسیم سے بجا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعے کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اس سے اس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ کبوتر کی طرح راوی بھی لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اُس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Foreshadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ عکس احساس دلاتے ہیں بغض و نفرت، تعصب و تنگ نظری اور امن و محبت، انسانیت و شرافت کے۔ مختلف توجیہات کے پیش نظر یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ شوکت حیات نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے 'گنبد' کے کبوتر میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری رابطہ بھی موجود ہے۔

”گم شدہ کلمات“ ماضی کی عظمت اور حال کی زبوں حالی کا ترجمان ہے۔ مرزا احمد بیگ نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات اُن کے دیگر افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس افسانے میں بھی نظر آتی ہے۔ وہ انسانی اقدار کی گمشدگی کا ذکر کرتے ہوئے ذات کو بالائی طبقے کے ظلم سے عیسیدہ کر لیتے ہیں اور بظاہر سامنے کے واقعے کو پیش کرنے کا جتن کرتے ہیں مگر اس جتن میں پلاٹ کی بُنت اور جزئیات نگاری پر خصوصی توجہ ہوتی ہے۔ ان کے اسٹائل میں علامتی و تجریدی انداز بھی شامل ہے۔ چھوٹے چھوٹے جھموں سے انھوں نے افسانے کے ماحول کو، اور ابھرنے والی پوری فضا کو پُر اسرار بنا دیا ہے۔ دراصل ”گم شدہ کلمات“ میں عہد مغلیہ کے زوال کی تصویر کا ایک منظر نامہ اُبھارا گیا ہے۔ افسانے کے دو خاص کردار ہیں، مرزا بہادر اور فی کے کا کا۔ پہلے نے عروج و زوال کی کہانی سنی ہے، دوسرا چشم دید گواہ ہے۔ کیونس صدیوں پر پھیلا ہوا ہے۔ افسانہ ماضی کے درپچوں سے گزرتا ہوا رعب و

داب، عیش و عشرت کی عبرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے۔ ملاقاتی لب و لہجہ، محاورے اور اشارے بیانیے کی جان ہیں۔ فییکا جس کی پہچان باپ کے حوالے سے نہیں، ماں کی نسبت سے ہے۔ شہخت اور بے شناختی کے لیے، حاکم اور محکوم کی نفسیات کو اجاگر کرنے کے لیے جزئیات نگاری کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس انوکھے افسانے کا آغاز بھی بہت دلچسپ ہے کہ مرزا بہادر اپنی بڑی حویلی میں چہار بجتے سننا چاہتے ہیں۔ فیکے کا کا کو باعزت طریقے سے طلب کیا جاتا ہے۔ یہ ماضی کے منظر بدلتے ہیں اور نظریں فیکا اور اس کی ماں پر ٹھہر جاتی ہیں۔ فیکا اس اعتراف کے ساتھ گفتگو کا سلسلہ دراز کرتا ہے کہ عیش باغ کی تمام گنہگار راہ داریوں سے تو وہ خود بھی واقف نہیں ابتہ ان میں سے ایک گنہگار راہ داری سے اس کا اپنا وجود وابستہ ہے۔ وہ پیدا ہوا، پروان چڑھا۔ ماں اور بیٹے کی شکل میں دونوں کی بد بختی کے سائے بڑھتے ہی گئے۔ افسانہ نگار نے یہ منظر اس زاویے سے، شدت کے ساتھ پیش کیے ہیں کہ قاری تباہی و بربادی کے بنیادی سبب کو محسوس کر لیتا ہے اور گم شدہ کلمات کی یہ روداد ایک عہد کے زوال کی کہانی بن جاتی ہے۔

زاہدہ حنا کا معروف افسانہ ”گم گم بہت آرام سے ہے“ میں تین ادوار کا ذکر ہے۔ پہلے دور میں رابندر ناتھ ٹیگور کی مشہور کہانی ”کابلی والا“ کا براہ راست تفصیلی اور بامعنی ذکر ہے۔ عہد خدای میں افغانستان کا پٹھان، رحمت اپنوں سے جدا ہو کر تلاش معاش کے لیے کلکتہ آتا ہے اور زحمتوں میں پھنس جاتا ہے تاہم مٹی اسے اپنی مٹی کی یاد دلاتی رہتی ہے۔ دوسرا دور تہذیبوں کا ہے۔ خصوصاً ایشیا کا بدلتا ہوا منظر نامہ۔ زاہدہ حنا نے اس کا براہ راست ذکر نہیں کیا ہے مگر بالواسطہ طور پر ”کابلی والا“ کے کردار کی توسیع بھی محسوس ہوتی ہے (مشہور افسانہ نگار انور قمر نے ”کابلی والے کی واپسی“ میں اس کو اپنے انداز میں بیان کرتے ہوئے محسوسات و جذبات کو اجاگر کیا ہے)۔ پس منظر سے باہر آئیں تو اب وہ رحمت ہی نہیں افغانستان بھی بدل چکا ہے۔ قد ریں چرم اچکی ہیں۔ وحشت اور بربریت کا دور دورہ ہے۔ زاہدہ حنا نے رحمت یعنی ”کابلی والا“ کے توسط سے تمام تانے بانے بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے بئے ہیں۔ پوری کہانی ایک طویل خط کی شکل میں ہے۔ ماضی بعید کی شرمیلی اور بھولی بھالی مٹی کو عصر حاضر کی حساس اور باشعور ڈاکٹر تسلی اور تشفی دیتی ہے۔ وہ امریکی بمباری سے تباہ حال معصوم شہریوں کا علاج کرتی ہے، ان کے لیے مسیحا ثابت ہوتی ہے۔ مگر ہامیان میں برپا

تشدد کو عدم تشدد کا جامہ پہنانے کی ممکنہ کوشش کرتی ہے۔ وہ امن کے ستون کے گرد برپا قبر کے جواز تلاش کرتے ہوئے ایثار و محبت اور امن و انسانیت کے جذبے کو تقویت پہنچاتی ہے، اس اعلان کے ساتھ کہ ٹم ٹم بہت آرام سے ہے! ازادہ حنا نے ہندو پاک اور بنگلہ دیش کے سیاسی اور سماجی بحران کو تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وجودی طرز کا احساس بھی ان کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر اس وجودی فلسفے کو انھوں نے صرف ذہنی سطح پر نہیں اپنایا ہے بلکہ ان کے بیشتر کرداروں میں زندہ رہنے اور جدوجہد کرنے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے۔ ان کا تخلیقی رویہ عصری شعور اور رومانیت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کے کردار نو سٹیجیا سے غذا حاصل کرتے ہیں، ان معنوں میں کہ وہ صرف برصغیر ہندو پاک نہیں بلکہ افغانستان، ایران، عراق، تیسری دنیا کا درد اپنی کہانیوں میں سمیٹ لیتی ہیں۔ ”ٹم ٹم بہت آرام سے ہے“ اس کا نادر نمونہ ہے۔

”ایک عام آدمی کا خواب“ گہری معنویت کا افسانہ ہے۔ رشید امجد نے استعارات اور علامات کے سہارے اس کے تانے بانے بنے ہیں۔ برق رفتار زندگی میں ایک عام شخص کی انگلیاں اپنے اس چینل کو تلاش کرتے ہوئے شل ہو چکی ہیں جس کا وہ متلاشی ہے۔ اسی طرح اس کی آنکھیں ایک مخصوص خبر کو تلاش کرتے ہوئے پتھر اٹھتی ہیں۔ آغاز سے ہی اس قسم کے سوالات قائم کیے گئے ہیں جیسے تفریحی پروگرام کی بہتات میں ذہنی، قلبی اور روحانی سکون کی تلاش کیوں نہیں؟ نئی نسل کو قتل و غارتگری، وحشت اور بربریت سے اتنی دلچسپی کیوں ہے؟ کیا قدروں کا زوال ہو چکا ہے؟ رواداری، محبت اور مساوات کا سبق پرانا ہو چکا ہے؟ عام آدمی یہ سوچتے ہوئے ہمیشہ کے لیے آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ منظر بدلتا ہے۔ نئے منظر میں اس کی مدد کے لیے اللہ بخش موجود ہے۔ جو کام اشرف المخلوقات کو کرنے چاہئیں وہ فوق الفطرت کردار، اللہ بخش کرنے کا تہیہ کرتا ہے۔ ”جن“ کی شکل میں نمودار ہونے والا کردار رُنیادی نظام کے چھوٹے چھوٹے پہلوؤں پر توجہ دیتا ہے۔ اصول و ضوابط پر عمل کرنے کے لیے سمجھاتا ہے، ڈراتا ہے، دھمکاتا ہے، سزائیں دیتا ہے اور ایک دن تھک ہار کر اعلان کرتا ہے کہ ”آقا! یہاں ہر چیز الٹی ہے، میں انھیں سیدھا نہیں کر سکتا۔“ راوی بے بسی کے عالم میں کہتا ہے کہ اللہ بخش میرے پاس تو اب صرف خواب ہی رہ گئے ہیں، کم از کم میرے خوابوں کو ہی ٹھیک کر دو انھیں آقا! جب خوابوں سے بھی لذت چھٹی جائے

اور ان میں دن کی اذیت ناکی شامل ہو جائے تو خواب بھی ذہنی روگ بن جاتے ہیں۔ راوی کے ساتھ قاری بھی سوچنے لگتا ہے کہ شاید خود پر مسلط کی ہوئی ان مصیبتوں کا کوئی حل نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ خود ہماری پیدا کردہ ہیں۔ اور اس لیے ہم ہی ان کے ذمہ دار ہیں۔ رشید امجد نے راوی اور جن، خواب اور خیال کے سہارے سوئے ہوئے ضمیر کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان اگر روبوٹ بن کر رہ گیا تو رشتوں کی معنویت، اُن کا پاس و لحاظ اور مستقبل کی سمت و رفتار کیا ہوگی؟

”بادِ صبا کا انتظار“ کی بُنت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے۔ کیوں کہ یہاں وقت کی طناب میں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اس پورے فکری اور فنی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے ذہن کے درپچوں کو وا کرے تو پھر اسے امتش را اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور سمجھی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ سید محمد اشرف کے اس معرکہ آرا افسانہ میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹن میں مبتلا ہے۔ جس کی وجہ سے تلمباتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھلتی ہے اور اس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔ اس تبدیلی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اس سیدھے سادے افسانے میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیوں کہ بادِ صبا تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لیکن اس افسانے کی باطنی تہوں کو نواا جائے تو یہ بالواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل ہر ہندوستانی کو محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ افسانہ میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گریز برتا گیا ہے اس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے ”بادِ صبا“ کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اُسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا اہم جز بتایا ہے بلکہ بڑے فنکارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ چکے ہیں۔ اس نئے ہزارے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سر نو غور کرنا ہوگا، تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بد نما اور بے بنیاد سانچوں کو توڑنا ہوگا جو ہماری فکری

آزادی میں مانع ہیں تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ افسانہ کی زیریں لہروں سے ابھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بستر مرگ پر حسین و جمیل خاتون کی مانند ہوگا۔ اس طرح افسانہ کا رجائی پہلو بھی قابل غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈائسز کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان و ثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کر دی ہے بلکہ اس کے اسباب بھی بتا دیے ہیں اور فیصد ان کے لواحقین اور ورثا پر چھوڑ دیا ہے۔ سید محمد اشرف نے مریضہ کے بیان میں ایب رمزی اور تمثیلی پیرایہ بیان اختیار کیا ہے جو اردو زبان کے مختلف نقش و نگار کو بطریق احسن اجاگر کرتا ہے۔

”باغ کا دروازہ“ نوک ٹیلو (Folk Tales) کی تکنیک پر لکھا گیا طرُق چھتری کا منفرد افسانہ ہے۔ اسلوب، زبان اور بیان بھی کچھ داستان کی طرز کا ہے۔ یعنی سننے اور سنانے والے دونوں موجود ہیں۔ اس میں تخیل ہے، تجسس ہے اور نجات دہندہ بھی۔ فرق بس اتنا ہے کہ اب اس نجات دہندہ کو کوئی دیکھ نہیں پاتا ہے اور وہ اس لیے کہ اب مسائل کے حل کا طریقہ کار بدل چکا ہے۔ اسی لیے راوی کا رویہ بھی بدلا ہوا ہے۔ وہ دادی سے قصہ سُنانا نہیں، اپنی آنکھوں سے قصہ دیکھنا چاہتا ہے، معاصر منظر نامہ میں شریک ہونا چاہتا ہے، اس کا ایک حصہ بننا چاہتا ہے۔ موضوعی فکر کے اعتبار سے افسانہ یہ اعلان کرتا ہے کہ انسان کو کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ بدلتے ہوئے وقت کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے تدبیر سے کام لینا چاہیے اور ہر حالت میں اپنے دل و ذہن کے دروازے کھلے رکھنا چاہئیں کہ اس برق رفتار زمانے میں یکساں حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیر نو کے لیے قوت بازو اور بٹم بھالے کی جگہ ذہن اور قلم کو حاصل ہو چکی ہے اس لیے ایسی نسل کو پر دان چڑھایا جائے جو قوم کی طاقت اور اس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔ جو آج بھی ماضی میں جی رہے ہیں، اور شیخ جلی کے خواب دیکھ رہے ہیں وہ دادی جان کی طرح خواب غفلت میں پڑے ہوئے ہیں اور جو نوروز کی طرح بیدار ہیں، زمانے کو ٹٹھکی میں کیے ہوئے ہیں۔

”باد صبا کا انتظار“ کی طرح مذکورہ افسانہ بھی یہ ظاہر کرتا ہے کہ جب جب خیالات و نظریات میں وسعت آئی ہے تو خارجی طور پر اشیاء کی شکل میں اور داخلی طور پر علوم و فنون کی صورت

میں ترقی کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ لوگ کہانی کی روایت کے ذریعے افسانہ نگار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب جب آنے والوں نے اس سرزمین کو اپنایا اور اس کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیا تو اس دھرتی کے باسیوں نے بھی وسیع اقلیتی کا مظاہرہ کیا ہے۔ خواہ وہ درادڑ ہوں، آریائی ہوں، مسلمان ہوں یا انگریز۔ سمندر کے راستوں سے آئے ہوں، درۂ خیبر سے، ہمالیہ کی وادیوں سے یا کوہ قاف کے راستے سے۔ ان آنے والوں نے بھی اس باغ کو جانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے اور اس کو سرسبز و شاداب بنایا ہے۔ طارق چغتاری نے نوکِ قلم سے ہندوستان کی ہزار سالہ تہذیب کو استعرازی انداز میں پیش کر دیا ہے۔ یہ تہذیب مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی ہے۔ جن کی ملی جلی شکل نے ایک سرسبز و شاداب باغ کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اختتام پر پہنچتے پہنچتے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ اس کہانی کا موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔

غفنفر کا افسانہ ”کڑوا تیل“ تقسیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی ایک الگ شناخت رکھتا ہے۔ اس کا موضوع بظاہر معاشرے میں جاری استحصال ہے۔ صدیوں سے رائج حاکم و محکوم کی روداد تو بہتوں نے بیان کی ہے مگر جانوروں کے استحصال کو انسانی صورت حال سے مربوط کرنا اور جانور کو انسانی خود غرضی کی ازلی تمثیل بنادینا اس افسانہ کا خاص وصف ہے۔ پلاٹ نہایت مربوط، گٹھا ہوا ہے۔ راوی تلہن کا تیل نکلوانے کے لیے شاہ جی کے کولھو پر اپنی باری کے انتظار میں بیٹھا ہوا، پورے عمل کا بغور مشاہدہ کر رہا ہے نیز اپنے جذبات و احساسات سے قاری کو بھی آگاہ کرتا ہے۔ کرداروں میں تیل، پگھڑا، شاہ جی اور راوی ہیں۔ بے جان شے، تلہن کو بھی غفنفر نے جان دار قالب عطا کیا ہے۔ سروسوں اپنے وجود کو کھوکھلا کر، انسانوں کو فیضیاب کرتی ہے اور سنہری رنگت میں تہدیل ہو کر ایسی چمکدار بوندوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے جس سے تازگی، فرحت اور صحت کا تصور ابھرتا ہے۔ فضا اور ماحول میں اندھیرے اور روشنی کے امتزاج سے ابھرنے والی وہ سنہری کرن ہے جو اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ اسلوب عام فہم ہے جس میں صوتی آہنگ کا بھرپور استعمال ہوا ہے۔ لفظی تلازمہ خیال نے چھوٹے چھوٹے واقعات کو پُر اثر بنا دیا ہے۔ افسانہ کا بنیادی وصف تضاد ہے، ایسا تضاد جس میں کشاکش بھی ہے اور عمل بھی۔ ایک ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ ایک ادنیٰ ہے، دوسرا اعلیٰ۔ ایک بے زبان مخلوق ہے، دوسرا اشرف المخلوقات۔ صورت حال سے



کبھی واقف ہیں تاہم بے زبان کی پیٹھ پر شاہ جی کے پڑتے ہوئے سونٹوں کی سڑاگ سڑاگ سے صرف راوی ہی بے چین ہوتا ہے، دوسرے موجود لوگ، گاہک کیوں نہیں؟ قاری کے ذہن میں ابھرتے ہوئے یہ سوالات کہ حاکم کے حکم پر چلنے والا بیل زخمی کیوں ہے؟ اشاروں پر عمل کرنے والے کی آنکھوں پر پٹی کیوں بندھی ہوئی ہے؟؟ طویل مسافت بھی اُسے ایک دائرے میں محدود کیے ہوئے ہے۔ جُتے ہونے پر بھی پورے جسم پر چابک کے نشان دراصل فطرت اور جبلت کی نشاندہی کرتے ہیں اور انسانی سرشت میں مضمر استحصال کرنے کی ازلی خواہش کو آشکارا کرتے ہیں۔ جدت یہ ہے کہ غضنفر نے رانج بے جان مشین کو ایسی جاندار شیبہ میں پیش کیا ہے جو ماضی کے جبر کی یاد ہی نہیں دلاتا ہے بلکہ مستقبل کی تعبیر بھی، پچھڑے کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ بوڑھا بیل شاہ جی کو ہی نہیں اوروں کو بھی فیضیاب کر رہا ہے مگر اس کا پیٹ دونوں طرف سے دھنس گیا ہے۔ وہ اپنی محنت و مشقت سے سروسوں کے دانوں کو روغن میں بدل رہا ہے جس کے عمل کو دیکھ کر راوی کا چہرہ روشن ہو رہا ہے مگر اس کی اپنی آنکھوں پر پٹی بندھی ہوئی ہے۔ ایب منتھن جس سے امرت دوسروں کو مل رہا ہو مگر خود کو زہر چٹا پڑ رہا ہو!! زندگی کی مٹھاس سے دور، کھلی فضا سے محروم کر دیا جانے والا بیل شاہ جی کی کسی ہمدردی کا مستحق نہیں ہے۔ راوی سب کچھ ہمدردانہ طور پر محسوس کرتا ہے مگر Irony یہ ہے کہ وہ بھی کچھ نہیں کر سکتا ہے۔ نظام کی تبدیلی اُس کے دائرہ کار میں نہیں ہے۔ ”دام و حشت“ اپنی بنیاد میں احساسِ جلال و جمال کا افسانہ ہے۔ اس کی ہیئت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو امریکائی اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ مبین مرزا کے اکثر افسانے اسی طرز پر ہیں جو اپنی تخلیقی بصیرت کی بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اسلوب کی رنگارنگی اور تہہ داری پائی جاتی ہے، جس سے پیرایہ اظہار میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں تنوع کے ساتھ ساتھ زندگی کا سا پھیلاؤ ہے جس کی وسعت میں عصر حاضر مختلف زاویوں سے جلوہ گر ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ اب سے چار دھائی قبل تہذیبیں، ثقافتیں اور قومیں اپنی انفرادیت کے نقوش کو اپنی الگ شناخت کا ذریعہ گردانتی اور ان پر نازاں رہتی تھیں لیکن عالمی بازار اور صارفیت کی چکا چوند نے تہذیبوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ مبین مرزا نے اس برق رفتار صورتِ حال کے تحت مذکورہ افسانے کے تانے بانے بٹے ہیں اور اشاروں اشاروں میں

قاری کو شیخ سخاوت علی کی ذہنی کیفیات اور خدشات سے آگاہ کرایا ہے۔ آنکھوں میں پھرتے مناظر اور کانوں میں پڑتی آوازوں کے توسط سے مبین مرزا نے امریکہ میں گیارہ ستمبر کو ورلڈ ٹریڈ ٹاور کے واقعہ کے بعد عالمی سطح پر جو بدلاؤ آیا ہے اُس کو اپنے مخصوص انداز میں بیان کیا ہے۔ پس منظر میں مرکزی کردار کی بیوی ہے جو ڈیڑھ سال پہلے اپنے بھائی کے پاس تیسرے بچے کی ولادت سے چار مہینے پہلے امریکہ چلی گئی تھی۔ پیش منظر، کراچی کے حوالے سے پاکستان کی موجودہ صورتِ حال، عبادت گھروں اور امام بارگاہوں میں بم دھماکوں، خودکش حملوں کا ہے۔ جہاں مسجد کے دروازوں پر گارڈ اور بم ڈسپوزل اسکواڈ کے لوگ تعینات رہتے ہیں۔ شیخ سخاوت علی کی جمعہ کے خطبے کے دوران مشکوک آدمی پر نظر پڑتی ہے، خدشات دل دوز منظر کی شکل اختیار کرتے ہیں مگر وہ انھیں جھٹکتا ہے۔ تجسس اور تنہا بڑھتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ معاملے کی سنگینی کے بارے میں کسے بتائے! کہیں یہ وہم نہ ہو! تذبذب کی کیفیت، ذلت اور شرمساری کا احساس قاری کو پاکستان کی موجودہ صورتِ حال سے پوری طرح واقف کرا دیتا ہے۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے بچتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے بھونکتی ہیں۔ وہ افسانہ کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں۔ کبھی ایک مصور کی طرح کہانی کے کیتوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس ابھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ”مجسمہ“ ان کا شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں بظاہر ایک میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا گیا ہے۔ افسانہ نگار اشاروں اشاروں میں بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہو تو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہونے لگتی ہیں اور ہمیں سے کہانی کے زاویے بدلنے شروع ہوتے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر اور بچوں کے ساتھ چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اُس کا بچپن گزرا، تعیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی شفاف تھیوں، خوبصورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔ کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اس کا بچپن، انو، امی اور بہن بھائیوں کے ساتھ میلے کا سماں، مقامی لوگوں سے لدی کشمیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح، جذبوں کی فراوانی سے

معمور منظر اور پس منظر میں لپٹی ہوئی یہ کہانی قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کشمیر کی بگڑی ہوئی صورت حال کے ذمہ دار کون لوگ ہیں۔ اور یہ بگڑی ہوئی صورت حال کیا سدھر نہیں سکتی؟ دائروی شکل میں شروع ہونے والی حیرت و استعجاب سے بھری ہوئی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر آخری سرے پر باسانی مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ دراصل اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادا اور مختصر معلوم ہوتا ہے۔ یعنی مجسمہ کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف و ہراس میں مبتلا کر دینا، فاصلہ عجیب خانے کے ہاں اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادی کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آ جاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔

افسانہ انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کے تعلق سے احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کا عمل ہے لیکن اس میں فکری رنگ آمیزی نہ ہو تو ہر تیسرے آدمی کے دعوائے افسانہ نگاری کی تردید ممکن نہیں۔ افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے اور روشناس کرانے کا فن ہے۔

احمد رشید نے بھی اپنے افسانے زندگی کی حقیقتوں کو کائنات کے عمرانی اور تہذیبی پس منظر سے جوڑنے کی سعی کی ہے اور اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھی توجہ دی ہے۔ ”وہ اور پرندہ“ اور ”باکس پہلو کی پسی“ دونوں مجموعے تخلیقی، اسلوبی اور تکنیکی سطح پر افسانوی منظر نامے کو وسیع تر کرتے ہوئے کہانی، صرف کہانی ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ ہر افسانہ معنی کی تہہ داری، فکر کی بلندی، زندگی کے ہر پہلو سے متعلق ایک واضح وژن کا تقاضہ کرتا ہے کیوں کہ افسانہ ادب کی ایک مخصوص اور غزل کی طرح نازک و محتاط صنف ہے۔ احمد رشید کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور افسانے کی مروجہ تکنیک سے جوئے نہ رہنے کی جرأت بھی ہے۔ تخلیقی سفر میں اپنی زمین پر غور و فکر کے قدم جمائے رکھنے کے باوجود بیانیہ میں سمندر کا سا پھیلاؤ، اظہار میں معنی کی تہہ داری، عصری افق پر تیز نگاہوں کے ساتھ لہجے اور پیش کش کی تازہ کاری کی تفصیل ملتی ہے۔

”لوٹی ہوئی زمیں بکھرے مکین“ افسانوی مجموعہ ”وہ اور پرندہ“ کی بے حد اہم کہانی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہ افسانہ ہزارے کے بعد ایک ہی تہذیبی شناخت رکھنے والے انسانوں کے درمیان ہوئی جنگ کے اس منظر نامے کو پیش کرتا ہے جہاں میدانِ کارزار میں دو دوست متحیر ہو کر جنگ کے خوفناک منظر، ہار اور جیت کے نتیجے کو بھول کر ایک دوسرے کے اندر اپنی زمین کی خوشبو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کے اس عمل میں ہتھر کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔۔۔۔۔ دم بخود ہونے کی اس کیفیت کو ہتھر ہو جانے کا یہ پُر اسرار لمحہ ہماری داستانی روایت سے نچوڑتا ہے۔ موجودہ جنگی نظام میں ہار اور جیت کو سکندرِ اعظم ایک فاتح اور پورس ایک مفتوح کی واضح تمثیلات کے حوالے سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ دُہرائے دوست اپنی زمین پر آنے سے پہلے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہوئے ماضی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہاں ملکی اور بین الاقوامی قوانین کے نقطہ نظر سے انسانی جذبات بے وقعت اور انسانی اقدار بے معنی ہو گئی ہیں۔

#### (4)

اس تفصیلی گفتگو سے واضح ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی بُت کسی حتمی تکنیک کی محتاج نہیں رہی تاہم تکنیک کے تجربات پریم چند کے عہد سے ہی شروع ہو گئے تھے۔ پرانی روایات تبدیل ہوتی رہیں اور نئی روایتوں نے جلد ہی ان کی جگہ حاصل کر لی۔ پلاٹ پر زور دینے والے افسانے ہوں یا کردار پر۔ وجودی ہوں یا تجریدی، اپنے اپنے عہد میں مقبول رہے ہیں۔ اگر حقیقت نگاری کے تناظر میں دیکھیں تو سادہ و ساجی، اشتراکی و طبقاتی، نفسیاتی و جنسی، رومانی و علامتی، حقیقت نگاری منظر نامہ پر چھائی رہی ہے۔ دوسرے منظر نامہ میں اجتماعیت، فردیت، وجودیت، رمزیت، اشاریت، تجریدیت کے تجربات نظر آتے ہیں۔ شعور کی رد، آزاد تلازمہ خیال، خود کلامی، استہزائیہ انداز کے افسانوں میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات نظر آتی ہیں۔ خواب کا بیان، تخیلی فضا، سرریلزم وغیرہ نے افسانویت کو ہی نہیں وقت اور مقام کی حدود کو بھی توڑا ہے۔ ساجی شعور، فکری پس منظر اور علامتی نظام میں مغربی رجحانات اور نظریات سے کسب فیض کیا گیا ہے۔ مشرق کی قصہ گوئی کے اسالیب کی تجدید بھی ہوئی ہے تبھی تو داستانی، رومانی، استعاراتی،

تجربہ، تمثیلی، علامتی وغیرہ اسلوب نظر آتے ہیں۔

گزشتہ سو سال میں عالمی سطح پر جو فکری، سماجی اور سیاسی منظر نامہ مرتب ہوا ہے یا مغرب کی ادبی اور فنی تحریکیں اور نظریے افسانہ پر کس حد تک اثر انداز ہوئے ہیں، اس کو بھی ملحوظ رکھتے ہوئے یہ گفتگو کی گئی ہے تاکہ اردو افسانہ میں فکری اور فنی سطح پر بتدریج وقوع پذیر ہونے والی زیادہ تر تبدیلیوں کا احاطہ ہو سکے۔

قرین کو اس کا احساس ہو گا کہ اس بحث میں فلاں فلاں افسانے اور بھی شامل ہو سکتے تھے! تکرار سے بچنے کے لیے بھی یہ کوشش کی گئی ہے کہ فکر و فن کے اعتبار سے ہر دور کے محض چند نمائندہ افسانوں پر بات کی جائے تاکہ مکمل ایک صدی کے اردو افسانوں میں رونما ہونے والے تجربات کی نمائندگی ہو سکے۔



## پریم چند کی افسانہ نگاری

پریم چند بہت سے ادبی تجربات سے دو چار ہوئے۔ اُن کے افکار پر خارجی و داخلی محرکات اثر انداز ہوتے رہے۔ نظریات میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ ملکی و قومی معاملات، ضروریات اور مفادات اُن کے پیش نظر رہے۔ بدلتے ہوئے حالات اور اُن کے تقاضے پریم چند کے ذہن پر اثرات مرتب کرتے رہے اور اُن کا تخلیقی عمل ان تمام محرکات کے زیر اثر ارتقاء کے تدریجی مراحل سے گزر کر فن پاروں کو ڈھالتا رہا۔ مجموعی طور پر اُن کے افسانوں کے معروضی مطالعہ کے لیے چند ضمنی عنوانات قائم کیے ہیں تاکہ پریم چند کے افسانوں کا با ترتیب مطالعہ کرتے ہوئے نتیجہ اخذ کیا جاسکے۔

### جذبہ حب الوطنی:

پریم چند پہلے افسانہ نگار ہیں جنہیں اُن کا جذبہ حب الوطنی ادب کی سنگلاخ وادی میں کھینچ لیا اور وہ تقریباً تمام عمر اسی جذبہ کے زیر اثر تخلیقی عمل سے گزرتے رہے۔ ان کا پہلا افسانہ ”عشق دنیا و حب وطن“ اسی جذبے کا مظہر ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ”سوہ وطن“ کے نام سے ہی ان کی دلی کیفیت اور ان کے ذہنی کرب کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس مجموعے کے دیباچہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ:

”اب ہندوستان کے قومی خیالات نے بلوغت کے زینے پر ایک قدم اور

بڑھایا ہے اور حب وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر ابھارنے

لگے ہیں..... کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر ہمارے ادب پر نہ پڑتا۔ یہ

چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں..... اب ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی

اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کی عظمت کا نقشہ

جمائیں۔“

”سوز وطن“ کا پہلا افسانہ ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ داستانوی طرز میں ڈوبا ہوا رومانی افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں پریم چند نے آزادی وطن کی قدر و قیمت بتا کر ہندوستانی عوام کو مذکورہ جذبہ کی جانب راغب کیا ہے۔ افسانہ کا ہیرو، دل فگار ہیروئن ملکہ دل فریب سے بے پناہ عشق کرتا ہے اور شادی کا پیغام پہنچواتا ہے۔ ملکہ یہ شرط رکھتی ہے کہ پہلے وہ اسے دنیا کا سب سے انمول رتن لا کر دے۔ دل فگار انمول رتن کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے مگر پس و پیش میں مبتلا رہتا ہے کہ کون سا تحفہ محبوب کے حضور میں پیش کرے؟ ”آنکھ سے ٹپکا ہوا آخری آنسو“ اور ”ستی کی راکھ“ نامنظور ہوتے ہیں۔ بالآخر حضرت خضر کی نشان دہی پر وہ ہندوستان کے ایک ایسے میدان جنگ میں پہنچتا ہے جہاں سیکڑوں مردہ اور نیم مردہ سپاہی نظر آتے ہیں۔ ایک دم توڑتا ہوا سپاہی اس کو اپنے قریب بٹھا کر کہتا ہے:

”اگر تو مسافر ہے تو آ اور میرے خون سے تر پہلو میں بیٹھ جا کیوں کہ یہی  
دو انگل زمین ہے جو میرے پاس باقی رہ گئی ہے اور جو سوائے موت کے  
کوئی نہیں چھین سکتا۔“

شدت جذبات سے مغلوب ہو کر راجپوت سپاہی ”بھارت ماتا کی جے“ کا نعرہ لگاتا ہے جس کے ساتھ ہی اس کے سینے سے خون کا آخری قطرہ نکل کر دیش بھگتی کا حق ادا کر جاتا ہے۔ دل فگار وہ آخری قطرہ خون لے کر ملکہ دلفریب کی بارگاہ میں حاضر ہوتا ہے اور اسے ملکہ کی خدمت میں نظر کرتا ہے۔ ملکہ اس انمول نذرانے کو محبت اور احترام سے قبول کرتی ہے۔ اس موقع پر پریم چند نے اپنے جذبہ حریت کا اظہار ملکہ دل فریب کی زبانی اس طرح کیا ہے:

”اے عاشق جانثار! آج سے تو میرا آقا اور میں تیری کنیز بن چکیں“ کیونکہ  
وہ قطرہ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے، دنیا کی سب سے بیش قیمت  
شے ہے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ ”شیخ مخمور“ بھی وطن پرستی کے جذبات پر مشتمل ہے۔ اس افسانہ میں شہزادہ مسعود، شیخ مخمور کے بھیس میں اپنے سپاہیوں کو خطاب کرتا ہے۔ شہزادہ کی تقریر دراصل پریم

چند کے خیالات کی ترجمان ہے:

”ہم نے یہ جنگ تو سب سے بڑی سلطنت کے کینے ارادے سے نہیں چھیڑی۔ تم حق اور انصاف کی لڑائی لڑ رہے ہو۔ کیا تمہارا جوش اتنی جلدی ٹھنڈا ہو گیا؟ کیا تمہاری تیغ انصاف کی پیاس اتنی جلدی بجھ گئی؟ تم جانتے ہو کہ انصاف اور حق کی فتح ضرور ہوگی۔ ہاتھوں میں تیغ مضبوط پکڑو اور نام خدا لے کر دشمن پر ٹوٹ پڑو، تمہارے تیور کبے دیتے ہیں کہ میدان تمہارا ہے۔“

”سو ز وطن“ کا تیسرا افسانہ ”یہی میرا وطن ہے“، انداز بیان کے اعتبار سے پچھلے دونوں افسانوں سے قدرے جدا ہے مگر موضوع کے لحاظ سے اس افسانہ میں بھی پچھلے جذبات کی کارفرمایاں ہیں۔ افسانہ کا ہیرو ایک ایسا دیش بھگت ہے جو ساٹھ سال سے امریکہ میں رہتے ہوئے یہ خواہش رکھتا ہے کہ زندگی کا خاتمہ اپنے پیارے بھارت میں ہو۔ حالانکہ امریکہ میں اُسے دوست اور شہرت کے علاوہ حسین بیوی اور سعادت مند بچے ملے ہیں جنہوں نے اُس کی تجارت میں چار چاند لگائے ہیں۔ مگر وہ سب کو چھوڑ کر اپنے دیس کو چل دیتا ہے تاکہ اس کی خاک پاک میں دفن ہو سکے۔ بمبئی میں جہاز سے اترنے کے بعد وہ قرب و جوار کے، حوال کو دیکھ کر بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے کہ ”یہ میرا پیارا دیس نہیں، یہ میرا پیارا بھارت نہیں“ اس طرح کے تکلیف دہ الفاظ بمبئی سے گاؤں تک وہ پانچ بار دہراتا ہے۔ ابتداء زندگی کی کسمپرسی اور مغربی انداز کی اندھی تقلید پر، پھر گاؤں میں بندوق لیے انگریزوں اور لالہ بگڑی والوں کے تشدد کو دیکھ کر، اس کے بعد قدیم تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار کی تنزلی دیکھ کر۔ وہ تمام رات چوپال کے پاس ڈھنی کرب میں بیتلا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ ہم وطنوں نے انگریزوں کے اثرات قبول کر لیے ہیں اس لیے امریکہ واپس چلنا چاہیے۔ لیکن طلوع ہوتی ہوئی صبح کا پیارا بھجن ”پر بھو میرے اوگن چت نہ دھرو شام بھگت میرا“ اور ”شیو شیو ہر ہر نارائن“ کی صداؤں کے تعاقب میں وہ گنگا کے کنارے پہنچ کر چیخ اٹھتا ہے کہ:

”ہاں ہاں یہی میرا دیس ہے۔ یہی میرا پیارا وطن ہے۔ یہی میرا بھارت



ہے اور اسی کے دیدار کی، اسی کی خاک میں پیوند ہونے کی حسرت دل میں تھی۔“

مجموعہ کا پانچواں افسانہ ”عشق دنیا و حب وطن“ ہے۔ یہ افسانہ اپنے عنوان سے ہی وطن کی عظمت اور محبت کا درس دیتا ہے۔ اس افسانہ میں پریم چند نے انٹی کے ایک عظیم کردار میزنی کو بڑے رومانی انداز میں پیش کیا ہے جس نے ملک کی آزادی اور جمہوری نظام کے قیام کے لیے انتھک جدوجہد کی۔ اپنی تمام خوشیوں کو قربان کرتے ہوئے اُس نے ظلم اور جبر کو برداشت کیا اور زندگی کے آخری لمحوں تک سرفروشی اور جان بازی کا ثبوت دیا۔

جذبہ خیریت:

پریم چند نے تقریباً تین سو افسانے مختلف موضوعات پر لکھے ہیں۔ اُن کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی شکل میں جذبہ حب الوطنی سے معمور ایک مشترک زیریں لہر کا سراغ دیتے ہیں جو اُن کی تحقیقات میں شیر و شکر ہو کر ادبی شاہ پاروں کو ایک مخصوص مزاج سے ہم آہنگ کیے ہوئے ہیں۔ افسانہ کا موضوع کوئی بھی ہو لیکن پس پردہ اسی جذبہ کی کارفرمائی مختلف رنگ و روپ میں دکھائی دیتی ہے۔ ملکی وقوی مسائل کا درد برقی رو بن کر تمام عمر اُن کے دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لیے رہا اور حالات کے مطابق مختلف ادبی ملبوسات میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ اُن کے افسانوں کے غائر مطالعہ سے جذبہ خیریت، تشدد اور عدم تشدد دونوں ہی صورتوں میں نظر آتا ہے۔ وہ گاندھی جی کے اہنسا کے رویے اور تحریک عدم تعاون سے اس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ ۱۵ فروری ۱۹۳۱ء کو سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دے دیتے ہیں اور پھر اس کی حمایت میں اپنے قلم کا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ افسانہ ”لال فیتہ“ اس کی بہترین مثال ہے جو قاری کو جنگ آزادی کی حمایت پر آمادہ اور اس میں شرکت کے لیے ہموار کرتا ہے۔ ”لال فیتہ“ کا ہیرو ہری بلاس ایک انصاف پسند ڈپٹی مجسٹریٹ ہے۔ اسے پہلی عالمی جنگ میں، انگریزوں کے ساتھ وفا داری کے صلہ میں رائے بہادری کے اعزاز سے نوازا جاتا ہے۔ اور ساتھ ہی ایک سرکاری مراسلہ بھی دیا جاتا ہے جو سُرخ فیتے میں بندھا ہوتا ہے۔ مراسلہ کو پڑھتے ہی ہری بلاس کے جذبات میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ اس کے سینے میں حب الوطنی کی دبی ہوئی چنگاری شعلہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور وہ اپنے ذاتی

مفادات کو ترک کرتے ہوئے سرکار کو جواب لکھتا ہے:

”میں نے پندرہ سال تک سرکار کی خدمت کی اور حتی الامکان اپنے فرائض کو دیانتداری سے انجام دیا۔ لیکن مراسلہ — میں جو احکام نافذ کیے گئے ہیں وہ میرے ضمیر اور اصول کے مخالف ہیں۔ لہذا میں ہندوستانی ہونے کے اعتبار سے یہ خدمت انجام دینے سے معذور ہوں اور استدعا کرتا ہوں کہ مجھے بلاتا خیر اس عہدے سے سبک دوش کر دیا جائے۔“

اس افسانہ کے کردار ہری بلاس کے وسیلے سے پریم چند نے ہندوستانیوں میں ایک شعور پیدا کرنے کی کوشش کی کہ انگریزوں کے ساتھ تعاون قومی غیرت کے خلاف ہے۔ سرفروشی کی تمنا:

آزادی کی جنگ میں جلسہ و جلوس، احتجاج و ستیہ گرہ نے جب شدت کا رخ اختیار کیا اور وطن پر مر مٹنے والوں نے سر سے کفن باندھ لیا تو پریم چند بھی قلم کے سپاہی کی حیثیت سے سرفروشوں کی صف میں داخل ہو گئے نتیجتاً ان کے افسانوں میں تندی اور تیکھے پن کی تہ کا مزید اضافہ ہو گیا۔ انقلابیوں کی تحریک کی یہ تیزی ان کے کئی افسانوں میں واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً افسانہ ”قاتل“ (مجموعہ آخری تحفہ) کا ہیرو دھرم دیر آزادی کے جذبے سے معمور ہے۔ وہ اپنی ماں کو مادر وطن کی عظمت کے بارے میں بتاتے ہوئے کہتا ہے:

”تم نے مجھے یہ زندگی عطا کی ہے اسے تمہارے قدموں پر نثار کر سکتا ہوں لیکن مادر وطن نے تمہیں اور مجھے دونوں ہی کو زندگی عطا کی ہے اور اس کا حق افضل ہے۔ اگر کوئی ایسا موقع ہاتھ آ جائے کہ مجھے، مادر وطن کی حمایت کے لیے تمہیں قتل کرنا پڑے تو میں اس ناگوار فرض سے بھی منہ نہ موڑ سکوں گا۔ آنکھوں سے آنسو جاری ہوں گے لیکن تلواریں تہااری گردن پر ہوگی۔“

اسی طرح افسانہ ”جیل“ (مجموعہ آخری تحفہ) کا ہیرو جشمگیر اپنی محبوبہ بدپ متی سے کہتا ہے:

”ذرا سوچو میری جان کی قیمت کیا ہے۔ ایم۔ اے۔ پاس کرنے کے بعد

بھی سو روپے کی ملازمت! بہت بڑھا تو تین چار سو تک پہنچ جاؤں گا اس

کے بدلے یہاں کیا ملے گا؟ جانتی ہو، سارے ملک کے لیے سوراخ۔

اس نے عظیم مقصد کے لیے مرجانا بھی اس زندگی سے کہیں اچھا ہے۔“

تشدد کی راہ کو جائز سمجھتے ہوئے پریم چند جنگ آزادی میں سرفروشی کا صحت مند تصور رکھتے تھے۔ ان کو یہ گوارا نہیں تھا کہ انقلابی انگریزوں کو قتل کر کے راہ فرار اختیار کریں اور معصوم افراد گرفتار ہو کر گناہ کی سزا پائیں۔ قتل کر کے فرار ہو جانے والا مجاہدان کی نظر میں محض قاتل ہے اور کسی بھی تو قیر کا مستحق نہیں۔ ان کے اس مطلع نظر کا بین ثبوت افسانہ ”قاتل کی ماں“ سے مل جاتا ہے۔ رامیشوری اپنے قاتل بیٹے ونود سے اس لہجے میں مخاطب ہوتی ہے:

”میں اسے پچتا نہیں کہتی کہ مجرم تو منہ چھپا کر بھاگ جائے اور بے

گناہوں کو سزا ملے۔ تم خونی ہو مجھے معلوم نہیں تھا کہ میری کوکھ سے ایسا

سپوت پیدا ہوگا ورنہ پیدا ہوتے ہی گلا گھونٹ دیتی۔ اگر مرد ہے تو جا کر

عدالت میں اپنا تصور تسلیم کر لے ورنہ ان بے گناہوں کا خون بھی تیرے

سر پر ہوگا۔“

حصول آزادی کے لیے ذرائع کی تلاش:

احساس محکومی، وطن دوستی، دھرتی سے وابستگی اور آزادی کے لیے ٹپ و ٹپ و ٹپ کا اظہار پریم چند کے ابتدائی افسانوں سے نمایاں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اول اول پریم چند ملک کے اندر پھیلی ہوئی تمام برائیوں کو غلامی کی دین خیال کرتے تھے۔ اسی لیے ان کے ابتدائی افسانوں کے مرکزی خیال وطن پرستی پر مبنی ہیں اور وہ آزادی وطن کے مبلغ نظر آتے ہیں مگر رفتہ رفتہ پریم چند اپنی سابقہ روش سے دور ہوتے گئے۔ اس دوران انھوں نے بعض افسانوں میں ماضی کے مثالی کرداروں کو مرکزی جگہ دے کر عوام الناس کو تحریک دی کہ وہ ایسے اوصاف سے اپنے کو مزین کریں تاکہ ان کا قومی کردار بلند اور اخلاقی پستی دور ہو۔ مثالی کرداروں کے ذریعے انھوں نے قوم کی غیرت و حمیت کو جھنجھوڑا اور ان کو آزادی کی قدرو قیمت بتا کر اس کے حصول کی جانب راغب کرنے کی کوشش کی۔ یہ افسانے پریم چند کے اندر پیدا ہونے والی نظریاتی تبدیلی اور ان کے اصلاحی رجحان کے مظہر اور اصل منزل کی جانب ان کے اٹھتے ہوئے ابتدائی قدم ہیں۔ پہلے

وہ محض آزادی وطن کے جذبے سے سرشار رہے لیکن بعد کے افسانوں میں وہ حصول آزادی کے لیے وسائل کے متلاشی ہوئے۔ انھوں نے قوم کی کردار سازی اس معیار پر کرنا چاہی کہ عوام غلامی کی لعنت سے نجات حاصل کر لیں۔ اُن کے ان افسانوں میں فنی اعتبار سے جھول نظر آتا ہے کیوں کہ انھوں نے ساری توجہ اپنے نصب العین پر مرکوز رکھی ہے۔

قوم کی کردار سازی:

پریم چند جلد یہ محسوس کر لیتے ہیں کہ جنگ آزادی کے محاذ پر کامیابی سے ہمکنار ہونا، اس وقت تک ممکن نہیں جب تک قوم کی کردار سازی اپنی معیار پر نہ کی جائے۔ ان کی نگاہیں ملک کے اندر پھیلی ہوئی عام برائیوں کا مشاہدہ کر رہی تھیں۔ اخلاقی پستی، جذبہ ایمار کا فقدان، طبقہ کش مکش، ذاتی مفادات پر اجتماعی اغراض کی قربانی، اخلاقی جرأت کی کمی اور سب سے بڑھ کر بے عملی سے پوری قوم گھری ہوئی تھی۔ انھوں نے یہ بھی سمجھ لیا تھا کہ:

”غلامی ہی وہ واحد لعنت نہیں ہے جس سے نجات حاصل کر کے پوری قوم اپنی منزل مقصود پر پہنچ جائے گی اور اس کے تمام دکھ درد کا مداوا ہو جائے گا بلکہ غلامی سے بڑھ کر چند لعنتیں تھیں جو سارے سماج میں اپنی جڑیں پھیلائے ہوئے تھیں۔“ ۵

پریم چند نے جب اپنے دور کی اس غیر اطمینان صورت حال کا بغور مشاہدہ کیا تو یہ نتیجہ اخذ کیا کہ قوم میں خودداری، عزت نفس اور جذبہ ایمار کی خوابیدہ قوتوں کو بیدار کرنے کے لیے ماضی کی عظمت کے سنہرے ابواب سے کام لیا جاسکتا ہے۔ اس خصوصیت کو اجاگر کرنے کے لیے افسانہ ”مرید کی قربان گاہ“ میں وہ ماضی کے درپچوں سے ہو کر روحانی صفات کی محبت سے مزین تصویر کا نقش اس طرح کھینچتے ہیں:

”جب چٹوڑ میں میرا بائی تصوف کے متوالوں کو پریم کے پیالے پلاتی تھی۔ رنچھوڑ جی کے مندر میں جس وقت وہ بھگتی سے متوالی ہو کر اپنی سُریلی آواز میں پاکیزہ راگوں کو الاپتی تو سننے والے مست ہو جاتے۔ ہر روز شام کو یہ روحانی سکون اٹھانے کے لیے چٹوڑ کے لوگ اس طرح بے

قرار ہو کر دوڑتے جیسے دن بھر کی پیاسی گائیں دور سے کسی ندی کو دیکھ کر  
اس کی طرف بھاگتی ہیں۔“ ۶

”رائی سارندھا“ (زمانہ، ستمبر ۱۹۱۰ء) آن پر مر مٹنے والوں کی داستان ہے۔ پریم چند نے  
اس افسانہ میں ایک نیم تاریخی واقعہ کا سہارا لے کر ملک کی آزادی، عزت نفس اور جذبہ خودداری کا  
درس دیا ہے۔ افسانہ ”ستی“ میں انھوں نے بندیل کھنڈ کی ایک بہادر خاتون چتّا دیوی کا کردار پیش  
کیا ہے۔ شادی کی رات اُسے یہ خبر ملتی ہے کہ مراٹھے قلعہ کی طرف بڑھ رہے ہیں تو وہ اپنے محبوب  
شوہر رتن سنگھ کو مقابلے کے لیے بھیجتی ہے لیکن میدان جنگ میں اُس کی بزدلی دیکھ کر چتّا تیار کرنے  
کا حکم دیتی ہے اور اُس سے کہتی ہے:

”تم میرے رتن سنگھ نہیں۔ میرا رتن سنگھ سچا سورا تھا وہ اپنی حفاظت کے  
لیے اپنے اس نکلے جسم کو بچانے کے لیے اپنے چھتری دھرم کو ترک نہ کر  
سکتا تھا ...“

رتن سنگھ کو بدنام مت کرو۔ وہ بہادر راجپوت تھا، میدان جنگ سے بھاگنے  
والا بزدل نہیں۔“ ۷

”وکر مادتیہ کا تیغ“ (زمانہ، جنوری ۱۹۱۱ء) ”راجہ مہر دول“ (زمانہ، مارچ ۱۹۱۱ء) اور  
”سیر پر غرور“ (زمانہ، اگست ۱۹۱۶ء) نامی افسانوں کے مرکزی کرداروں کے ذریعہ پریم چند  
نے قوم میں عدل و انصاف اور شجاعت و بہادری کے وہی اوصاف دیکھنے چاہے ہیں، جو ان  
کرداروں کی شخصیت کے اہم عناصر قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ”سیر پر غرور“ کا کنور بجن سنگھ آن  
کی خاطر سب کچھ قربان کر دیتا ہے۔ ”مریا دا کی قربان گاہ“ کی پر بھ چٹوڑ کے رانا کی قید میں  
رہتے ہوئے کہتی ہے کہ:

”وہ دن نہ آئے کہ میں چھتری ویش کا کلنگ بنوں! راجپوت قوم نے  
عزت پر اپنا خون پانی کی طرح بہایا ہے۔ اس کی ہزاروں دیویاں سوکھی  
لکڑی کی طرح جل مری ہیں۔ ایشور! وہ گھڑی نہ آئے کہ میرے کارن  
کسی راجپوت کی آنکھیں شرم سے زمین کی طرف جھکیں۔“ ۸

پریم چند ان مثالی کرداروں کے ذریعہ قوم کے اندر اپنی اخلاقی قدروں کی روح پھونک دینا چاہتے تھے تاکہ وہ آزاد ہو کر سر بلند رہ سکیں۔ اور امیندر کی طرح مسلط کی گئی پابندیوں سے بے پروا ہو کر کہہ سکیں کہ:

”اگر میں کوئی بُرائی کروں یا کوئی ایسا کام کروں جو اخلاقاً قابلِ مذمت ہو تو

سماج کے فتوے کے سامنے شوق سے سر جھکا دوں گا لیکن سماج کے بے جا

مظالم کو برداشت کرنا اخلاقی کمزوری ہے۔“ ۱

دیہی معاشرہ:

پریم چند پہلے افسانوی مجموعہ کے بعد ہی رفتہ رفتہ روایت اور داستانِ طرز سے الگ ہوتے گئے۔ زندگی کے حقائق اور اس مخصوص اور منفرد رنگ کے قریب آتے گئے جس کے لیے وہ آج بھی اردو کے افسانوی ادب میں ممتاز سمجھے جاتے ہیں۔ انھوں نے مختلف موضوعات اور ماحول پر مشتمل افسانے لکھنے شروع کیے لیکن دیہی زندگی کے تعلق سے جو افسانے انھوں نے لکھے وہ کئی اعتبار سے اہم اور قابلِ توجہ ہیں۔ وادیِ ادب کے خارزاروں میں مقصدِ حیات کو سینہ سے لگا کر ٹودنے والے صاحبِ جنوں سے یہ توقع کرنا کہ وہ بآسانی اپنے اس مسک کو چھوڑ دے گا کہ فن اور اس کے لوازم مقدم ہیں، بہت زیادہ مناسب نہیں۔ اسی لیے ابتداءً لکھے گئے اُن کے یہ افسانے فنی نقطہ نظر سے کمزور ہیں۔ پھر بھی زندگی کے حقائق سے قریب اور دیہی معاشرے کی قابلِ قدر تصویریں ہیں جو ذہنِ انسانی پر مثبت اثرات مرتب کرتے ہیں اور اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی بنا ڈالتے ہیں۔ پریم چند نے دیہی زندگی کو قریب سے دیکھا تھا۔ وہ اُن کے مسائل کو سمجھتے تھے۔ زمینداری نظام، کچے ہوئے پسماندہ کسان، سکتے ہوئے ہریجن، عہدِ قدیم سے رائج ذات پات کی تفریق، مروجہ رسوم، تعلیم کی کمی اور ان کے تعلق سے پیدا ہونے والے مسائل اور وہ استحصال جو برہمنوں سے طاقتور کمزور کے ساتھ روا کیے ہوئے تھا، یہ سب پریم چند پر عیاں تھے۔ ان موضوعات کو اپنی گرفت میں لیتے ہوئے پریم چند برابر افسانے لکھتے رہے اور دیہی آبادی کے کوائف اور اُن کی نفسیات سے متعارف کراتے رہے۔ ان افسانوں میں فنی کمزوریاں تو ممکن ہیں لیکن اُس عہد کے ہندوستان کے دیہی معاشرے کی لافانی تصاویر اور کردار نگاری کے بہترین

نمونے بھی محفوظ ہیں۔ دیہی معاشرے پر مبنی افسانے اور پریم چند اپنے رنگ و روپ میں ایک دوسرے سے اس طرح منسوب ہوئے کہ دونوں ایک دوسرے کے تعلق سے منفرد ہو کر ممتاز ہوتے گئے اور پریم چند کے یہاں تدریجی تبدیلیاں آتی گئیں۔ وہ رفتہ رفتہ فن اور اس کے لوازم کی جانب بھی جھکتے گئے اور آخر کار ”عید گاہ“، ”روشنی“، ”پوس کی رات“ اور ”کفن“ جیسے افسانے تخلیق کیے۔

پریم چند کے عہد میں ملک پر جاگیردارانہ نظام مسلط تھا۔ بیشتر آبادی دیہاتوں پر مشتمل اور ان کی حالت اتنی ابتر تھی کہ آج اس بارے میں کوئی واضح تصور قائم کرنا دشوار ہے۔ جدید سہولتوں کا تو اس دور میں سوال ہی نہیں پیدا ہو سکتا تھا۔ دیہی عوام زندگی کے اکثر لوازم سے بھی محروم تھے۔ غیر ملکی حکومت اور ان کے اہل کاروں کی نظر میں وہ کسی بھی توجہ کے مستحق نہ تھے۔ اقتدار محض چند ہاتھوں میں تھا۔ ان کو کھلی جھوٹ تھی اور وہ من مانی کرنے کے لیے ترازو تھے۔ زمین کی ساری ملکیت زمیندار کی تھی۔ وہ یا اس کے کارندے جس کو چاہتے کھیتی کے لیے زمین دیتے یا اس سے بے دخل کر دیتے۔ عام آبادی جو کسانوں اور مزدوروں پر مشتمل ہوتی ان کی فشا کے مطابق عمل کرنے پر مجبور تھی۔ ورنہ بصورت دیگر ان کو بھیانک نتائج کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ بظاہر کسی بھی دیہات کا زمیندار غیر ملکی حکومت کا نمائندہ نہ ہو کر بھی بس پردہ ان کا کارندہ ہوتا تھا۔ دیہی زندگی میں زمیندار اور اس کے ہر کاروں کے علاوہ پنڈت اور ساہوکار کی بھی بڑی اہمیت تھی۔ اس طرح دیہی معاشرے میں برطانیہ سرکار کے کارندوں، مذہبی ٹھیکیداروں اور مہاجنوں کی ایسی تثلیث قائم ہوتی جو پورے معاشرے کا نفسیاتی، تہذیبی اور اقتصادی استحصال کرتی تھی۔ برہما برس سے چلنے والی مذہبی رسوم کی ادائیگی پنڈت ہی کے واسطے سے ہوتی تھی اور مذہب کے تعلق سے وہ سارے امور پر حکم آخر کی حیثیت رکھتا لیکن در پردہ وہ عموماً زمیندار طبقے کے اور اپنے مفادات کو مقدم رکھتا تھا۔ ان ہی اغراض و مقاصد کے پیش نظر وہ اشلوکوں کی تشریح کرتا تھا۔ پنڈت کی ذمہ داریاں موروثی تھیں۔ مذہب سے عوام کی اندھی عقیدت کا اس نے خوب خوب فائدہ اٹھایا۔ لوگوں میں توہم پرستی پیدا کی اور ان میں ایسی رسوم رائج کیں جن کے سبب مذہبی ادارے اور اس کی شخصیت کو روز بروز اہمیت حاصل ہوتی

گئی اور جس کی آڑ میں عوامی استحصال کے زیادہ سے زیادہ مواقع ملتے گئے۔

سہا ہو کار حاجت مند کو سود پر نقد و جنس فراہم کرتا۔ عموماً کسان، مزدور اور دیگر لوگ ضرورت پڑنے پر اس سے رجوع کرتے۔ پہلی بار ہی جو اس کے چنگل میں پھنس جاتا تمام عمر نکل نہ پاتا۔ ساری زندگی وہ سود و سودا کرتا مگر اصل رقم پھر بھی بنی رہتی۔ اس طرح دیہی معاشرے میں زمیندار اور اس کے کارندے، پنڈت اور سہا ہو کار اپنے اپنے مفاد کے لیے سرگرم رہتے جو حکمران طبقے کا مشترکہ مفاد تھا۔ گاؤں کے یہ تینوں سرغنہ آپس میں ساز باز کیے رہتے اور بوقت ضرورت ایک دوسرے کے معاون و مددگار بھی ہوتے۔ انگریز حکمران نہ صرف حالات سے چشم پوشی کرتے بلکہ گاؤں کی اسی تثلیث کے اشاروں پر عمل پیرا ہوتے جس کی بنا پر عام لوگوں پر مزید ہیبت طاری رہتی۔

پریم چند نے اسی پد آشوب دور میں آنکھ کھولی۔ اپنے چہار جانب پھیلی ہوئی مفلسی، بچا رگی اور کسمپرسی دیکھ کر ان کا حساس دل تڑپ اٹھا۔ ان کے اندر کافکار جاگ اٹھا اور پھر انھوں نے اپنے قلم کا سارا زور اس در ماندہ طبقے کے لیے وقف کر دیا۔ چونکہ وہ خود اسی معاشرے کے ایک عام انسان تھے اس لیے اپنے افسانوں میں بھی انھوں نے عموماً ایسے افراد کو موضوع بنایا جن کی زندگیوں میں مشقتوں سے عبارت ہوتیں اور جہد مسلسل میں بیت جاتیں۔ انھوں نے زندگی کے آخری لمحوں تک اپنی تحریروں سے ان مجبور، کمزور اور پسماندہ افراد کی بھرپور ترجمانی کی۔ ان کے مسائل سے ملک کی دیگر آبادی کو باخبر کیا اور ان پے ہوئے افراد کے لیے ہمدردی کی فضا پیدا کی۔ افسانہ ”خون سفید“، ”سوا سیر گیبوں“، ”گھاس والی“ اور ”پوس کی رات“ میں پریم چند نے کروڑوں مظلوم انسانوں میں محض چند کو اپنا موضوع بنا کر ان کے حالِ زار، دردناک کوائف کو بیان کیا ہے جو برہابریس سے قرض، بے گار، بھوک اور افلاس کی چکی میں اس طرح پیسے گئے کہ زندگی کی کسی بہار، کسی بھی خوشی کو ان سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا اور جن کا تعلق زندگی سے گویا بے گانوں کا سارہ گیا ہو:

”بیساکھ کی وہ جھتی ہوئی دھوپ، آگ کے جھونکے زور زور سے ہرہراتے

ہوئے چلتے تھے اور وہاں بڑیوں کے جیٹار ڈھانچے جن کے بدن پر جامہ



عربانی کے سوا کوئی لباس نہ تھا، مٹی کھودنے میں مصروف تھے، گویا مرگھٹ

تھا، جہاں مردے اپنے ہاتھوں اپنی قبریں کھود رہے تھے۔“

زمینداروں کا استحصال:

اُس عہد کا زمیندار خود یا اپنے کارندوں کے ذریعے کسانوں سے جبریہ لگان وصول کرتا تھا اس سلسلے میں اس حقیقت سے کوئی واسطہ نہ ہوتا کہ کسان کی فصل کیسی ہوئی ہے، کمر توڑ محنت کے باوجود کسان اپنے کھیتوں سے کچھ پاسکایا نہیں؟ اس کو تو بہر حال لگان وصول کرنا ہوتا۔ کسان مجبور تھا کہ وہ اپنا اور اپنے متعلقین کا پیٹ کاٹ کر لگان ادا کرے خواہ وہ قرض و بیگار کے کتنے ہی بوجھ تھے دب کر اور بھی بد حال ہو جائے۔ پریم چند نے ”پوس کی رات“ میں کسان کے اسی لیے کی داستان سنائی ہے جو باوجود سخت محنت کے اتنا بھی پس انداز نہیں کر پاتا کہ سرما کی طویل راتوں سے اپنے کو محفوظ رکھ کر کھیتوں کی صحیح نگہداشت کر سکے۔ افسانے کا ہیرو ہلکوشدید سردی سے خود کو محفوظ رکھنے کا امکانی جتن کرتا ہے لیکن کوئی صورت بنتے نہ دیکھ کر اپنے کتے ’جبرا‘ جو، جاڑے کی شدت کی وجہ سے کوں کوں کر رہا تھا کو تھپتھپا کر گود میں سلا لیتا ہے اور پھر اپنی چٹا میں گم ہو کر، حول سے بے خبر ہو جاتا ہے۔ آہٹ پا کر بھی اس کو وہم تصور کرتا ہے کیوں کہ اب اُس میں رات کی شدید سردی سے مزید لڑنے کی سکت نہ رہ گئی تھی۔ نتیجتاً اس کی پوری فصل تباہ و برباد ہو جاتی ہے لیکن فصل کی تباہی اس کو لگان کی ادائیگی سے محفوظ نہیں رکھ سکتی ورنہ بصورت دیگر اس کو زمین سے بے دخل ہونا پڑتا۔

مذہبی ٹھیکیداروں کا استحصال:

جیسا کہ گذشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ مذہبی معاشرے میں زمیندار کے بعد اہم مرتبہ دھرم کے ٹھیکیداروں کا ہوتا تھا۔ یہ ذات کے برہمن ہوتے تھے جو ساری مذہبی رسوم کی ادائیگی کرتے تھے۔ ان کا یہ سلسلہ موروثی ہوا کرتا تھا۔ پریم چند افسانہ ”معصوم بچہ“ میں اس حقیقت کو یوں بیان کرتے ہیں:

”..... پنڈت چاہتا ہے کہ دنیا اس کی تعظیم اور خدمت کرے۔ اور کیوں

نہ چاہے جب اجداد کی پیدا کی ہوئی ملکیتوں پر آج بھی لوگ قابض ہیں

گویا انھوں نے خود پیدا کی ہو تو وہ کیوں اس تقدس اور امتیاز کو ترک کر دے جو اس کے بزرگوں نے پیدا کیا تھا۔ یہی اس کا ترکہ ہے۔“ ۱۱

گاؤں کے ذمہ دار پنڈت اس موروثی ترکہ سے خوب فائدہ اٹھاتے جس کی واضح مثال افسانہ ”نجات“ میں ملتی ہے۔ پریم چند نے اس افسانے میں ایک عام کسان کے کوائف بڑے درد ناک پیرائے میں بیان کیے ہیں۔ افسانے کا ہیرو دکھی چمار اپنے بیٹے کی شادی کی نیک ساعت معلوم کرنے کے لیے پنڈت گھاسی رام کے گھر جہان کی حیثیت سے جاتا ہے اور نذرانے کے طور پر گھاس کا ایک بڑا گٹھر لے جاتا ہے جسے قبول کرتے ہوئے پنڈت، گھر کے ادنیٰ کام بھی اس کے سپرد کر دیتا ہے:

”گھاس گائے کے سامنے ڈال دے اور ذرا جھاڑو دے کر دروازہ تو صاف کر دے۔ یہ بیٹھ بھی کئی دن سے لپی نہیں گئی اسے بھی گوہر سے لپ دے تب تک میں بھوجن کر لوں پھر ذرا آرام کر کے چلوں گا۔ ہاں یہ لکڑی بھی چیر دینا، کھلین میں چار کھانچی بھوسا پڑا ہے اسے بھی اٹھانا اور بھوسیلے میں رکھ دینا۔“ ۱۲

معصوم جہان صبح سے ہی پنڈت جی کی بیگار میں لگ جانے کے بعد کہتا ہے:

”زمیندار بھی کچھ کھانے کو دیتا ہے۔ حاکم بیگار لیتا ہے تو تھوڑی بہت مزدوری دے دیتا ہے یہ ان سے بھی بڑھ گئے۔“

بغیر کچھ کھائے پیے وہ تمام دن سخت محنت کرتا ہوا دم توڑ دیتا ہے۔ مرنے کے بعد بھی:

”دکھی کی لاش کو کھیت میں گیدڑ، گدھ اور کوءے نوچ رہے تھے۔ یہی اس کی تمام زندگی کی بھگتی اور اعتقاد کا انعام تھا۔“

ہریجن اور پسمنندہ افراد کا مزاج اور دائرہ فکر، برہمنوں کے حسبِ منشا اس طرح ہموار ہوا کہ انھوں نے برہمن کی تاجداری کو ہی اپنا مذہب سمجھ لیا۔ ان بھولے بھالے غریبوں کے انداز فکر کی وضاحت پریم چند نے افسانہ ”دودھ کی قیمت“ میں اس طرح کی ہے:

”راجہ کا دھرم الگ، پر جا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم

الگ، راجے مہاراجے جو چاہیں کھائیں، جس کے ساتھ چاہیں کھائیں،  
جس کے ساتھ چاہیں شادی بیاہ کر لیں، ان کے لیے کوئی قید نہیں، راجہ  
ہیں۔“ ۱۳

ہر بچوں کی اپنی احساسِ کمتری اور برہمنوں کی مسلط کی ہوئی ضعیف الاعتقادی کی بنا پر یہ  
پسماندہ افراد سماج کے استحصالی طبقے میں اس طرح دا بے گئے کہ وہ برہمنوں کے ہر ظلم و ستم کو  
برداشت کرتے ہوئے صابر رہتے اور دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ان کے وسیلے کو ضروری  
خیال کرتے۔ بقول پروفیسر قمر رئیس:

”یہ لوگ انھیں ہمیشہ سے ہندو دھرم کا محافظ سمجھتے آئے ہیں اس لیے وہ ان  
کی عزت کرتے اور ان کی بزرگی اور جلال سے خوف زدہ رہتے۔ انھیں  
خوش کر کے اور دان د چھنادے کر وہ سمجھتے کہ دیوتاؤں کو منالیا۔“ ۱۴  
پریم چند افسانہ ”نجات“ میں مظلوم چمار کی سوچ کو یوں ظاہر کرتے ہیں:  
”برہمن کے روپے بھلا کوئی مار تو لے، گھر بھر کا ستیاناس ہو جائے، ہاتھ  
پاؤں گل گل کر گرنے لگیں۔“

افسانہ ”سوا سیر گیہوں“ میں جب شکر پنڈت جی سے کہتا ہے کہ میں سوا سیر گیہوں کے بدلے  
ساڑھے پانچ من گیہوں کہوں سے لا کر دوں؟ تو پنڈت مہاراج حقارت آمیز انداز میں کہتے ہیں کہ  
”یہاں نہ دو گے تو بھگوان کے گھر دو گے۔“ شکر اس جملے کو سن کر مذہبی امور میں اپنی اندھی عقیدت  
مندی کی وجہ سے کانپ اٹھتا ہے اور بے بس ہو کر کہتا ہے:

”میں تو دے دوں گا مگر تمہیں بھگوان کے ہاں جواب دینا پڑے گا۔“

پنڈت جی کہتے ہیں:

”وہاں کا ڈر تمہیں ہو گا مجھے کیوں ہونے لگا۔ وہاں تو سب اپنے ہی بھائی  
بند ہیں۔ رشی منی سب تو برہمن ہی ہیں۔ دیوتا برہمن ہیں جو کچھ بنے  
گزرے گی سنبھال لیں گے۔“

شکر یکمشت اتنا اناج دینے سے قاصر رہتا ہے اور نتیجہ میں پنڈت جی عمر بھر کے لیے اس

کے پیروں میں غلامی کی بیڑیاں ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

”اسے گلامی سمجھو چاہے مجبوری سمجھو، میں اپنے روپیے بھرائے بنا تمہیں  
کبھی نہ چھوڑوں گا۔ تم بھاگو گے تو تمہارا لڑکا بھرے گا۔ ہاں جب کوئی نہ  
رہے گا تب کی بات تو دوسری ہے۔“

(پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۲۴۰)

طوعاً و کرہاً شکر کو یہ فیصلہ تسلیم کرنا پڑا کیوں کہ

”اس فیصلے کی کہیں اپیل نہ تھی۔ مزدوروں کی ضمانت کون کرتا؟... کہیں  
پناہ نہ تھی، بھاگ کر کہاں جاتا؟..... اس بد نصیب کو اب اگر کسی خیال  
سے تسکین ہوتی تھی تو اس سے کہ یہ سب میرے پچھلے جنم کا بھوگ ہے۔“  
(ص ۲۴۰)

مہاجن کا استحصال:

گادوں کی زندگی میں تیسری اہم شخصیت عموماً سہوکار کی ہوتی ہے اور بعض اوقات یہ سب پر  
سبقت لے جاتا ہے۔ ایسا ہی صورت میں ممکن ہوتا ہے جب زمیندار یا پنڈت نے اپنی حاجت  
روائی اس کے خزانے سے کی ہو۔ اس صورت میں وہ ہنس پردہ دونوں مکھیوں پر اثر انداز ہو پاتا  
ورنہ عام لوگوں کا مختلف صورتوں سے خون چوستا رہتا اور اپنی تجوریوں کو مالِ مفت سے بھرتا رہتا  
ہے۔ افسانہ ”انصاف کی پولیس“ میں پریم چند نے ایک ایسے مہاجن کا خاکہ پیش کیا ہے جو اس  
پیشے کو اپنا کر محض چند سکوں سے لاکھوں کا آسامی بن جاتا ہے، اور سماج میں سینھ، سہوکار یا مہاجن  
کہلاتا ہے۔ مہاجن زندگی کے ہر فعل کو نفع و نقصان کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ حد یہ ہے کہ دان و سن اور  
مذہبی امور میں بھی اس کی سرشت میں لالچ کا دخل ہوتا ہے اور وہ اپنے منافع کو پیش نظر رکھتا ہے۔  
اقتصادی حقیقت، انسانی زندگی اور شخصیت کی کس طرح تشکیل کرتی ہے، یہ افسانہ اس کی ایک اچھی  
مثال ہے۔

”جب سے گھی کے کاروبار میں نفع کثیر ہونے لگا تھا۔ ایک دھرم شالہ  
بنوانے کی فکر میں تھے۔ انھوں نے خوب حساب کر کے دیکھ لیا تھا۔ اس کا

خیر میں ان کی جیب سے ایک کوڑی بھی خرچ نہ ہوگی۔ زمین ایک بیوہ کی تھی۔ معمار سب ان کے اسامی تھے۔ اینٹ والا بھی ان سے کئی سال پہلے قرض لے گیا تھا۔ صرف سیمنٹ اور چونے والے بیوہ پارٹی کے پھنسنے کا انتظار تھا۔ وہ دس بیس ہزار کی دستاویز لکھوائے، بس دھرم شالہ تیار ہے۔“

(”سوا سیر گیہوں“، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۲۴۰)

پریم چند کا یہ افسانہ اشتراکی نقطہ نظر پر مبنی ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار سینھ ٹانک چند محض ایک لونا ڈور لے کر گاؤں میں آیا تھا اور اپنی بے ایمانی اور سود خوری کے کاروبار سے غریب، ضرورت مند اور بے بس انسانوں کا استحصال کر کے سینھ ٹانک چند بن گیا تھا۔ وہ پانچ ہزار روپیہ سالانہ ٹیکس انگریزی سرکار کو ادا کرتا تھا اور آفیسران کو مفت مال سپلائی کر کے ان کی خدمت کرتا رہتا تھا۔ بلکہ اپنی ساکھ بنائے رکھتا تھا تا کہ غریبوں کا اور بہتر طریقے سے استحصال ممکن ہو سکے۔ یہی سینھ ٹانک نام و نمود اور علاقہ میں اپنی مذہب پرستی کا مظاہرہ کرنے کے لیے سود کی رقوم سے مندر بنوانے کی تدبیر کر رہا تھا کہ اسی درمیان اسے انصاف کی پولیس کی جانب سے خطوط ملتے ہیں کہ وہ پچیس ہزار روپیہ دے ورنہ ڈاکہ ڈالا جائے گا۔ پہلے تو ٹانک چند اس پر کوئی توجہ نہیں دیتا پھر سوچتا ہے کہ پولیس میں جاؤں گا تو ان کو بھی پوچنا پڑے گا اور مطلب حل نہ ہوگا۔ اس اعتبار سے وہ خود اس سے بچاؤ کی ترکیبیں سوچتا رہتا۔ ایک دن پولیس کے سپاہی اس کے گھر پہنچ کر بتاتے ہیں کہ داروغہ جی نے سینھ کی حفاظت کے لیے انھیں بھیجا ہے۔ سینھ کو مزید یقین دلانے کے لیے اسے اس قدر سمجھاتے ہیں کہ وہ اپنا سارا مال پولیس کی موٹر گاڑی میں رکھ کر تھانے میں جمع کرنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔ سینھ جی کا مال اور سینھ جی کو لے کر جب پولیس والے گاڑی سے چلتے ہیں تو ہیڈ کانسٹیبل سینھ جی سے سوالات کر کے ساری روداد معلوم کر لیتا ہے اور انھیں ایک جگہ گاڑی سے اتار کر بتاتا ہے کہ وہ انصاف کی پولیس والے ہیں اور سینھ جی کو مشورہ دیتا ہے کہ اپنا کاروبار نئے سرے سے شروع کریں۔ جب ان کے پاس مال جمع ہو جائے گا تو پھر ہم لوگ آئیں گے۔ گاڑی چلی جاتی ہے سینھ جی ہانپتے کانپتے چیختے رہ جاتے ہیں۔ اس افسانہ میں پریم

چند نے ہندوستانی ساہوکاروں کے استحصال کی بھرپور عکاسی کی ہے اور معاشرے میں نہ صرف ان کے دباؤ کا بیان کیا ہے بلکہ اس کا علاج بھی انھوں نے جیسا کرناویا بھرتا سے نکالا ہے۔ آج بھی یہی جابرانہ نظام قائم ہے۔ غریبوں اور بے بسوں کا استحصال ہو رہا ہے لیکن انصاف اور مساوات کہیں بھی نظر نہیں آرہا ہے۔

ہریجنوں کی حالت زار:

ہریجنوں کی زندگی کے تلخ حقائق بھی پریم چند نے بڑے موثر انداز میں پیش کیے ہیں۔ سیکڑوں برس کے سماجی اور اقتصادی ارتقا کے نتیجے میں ہندوستان میں جو طبقاتی نظام وجود میں آیا ہے اس نے یہ انتہائی مظلوم اور ستم رسیدہ طبقہ پیدا کیا، جسے اچھوت کہا گیا۔ اچھوتوں کا تعلق برہما کے جسم سے قطعاً نہ تھا اس لیے یہ ذات برادری باہر اور مرتبہ کے اعتبار سے شودروں سے کم تر تھے۔ موہن داس کرم چند گاندھی نے ان کو ہریجن کے نام سے نوازا۔ ڈائنر بھیم راؤ امبیڈکر نے مسیحائی کی اور پریم چند نے ان کے روح فرسا معاشرتی اور نظریاتی استحصال کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ”دودھ کی قیمت“ اس موضوع کے اعتبار سے قابل توجہ ہے اور ان کے اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ گاؤں کے زمیندار ٹھاکر مہیش ناتھ کے یہاں لڑکا پیدا ہوا تو اس کی پرورش کی تمام ذمہ داری گوڈر کی بیوی بھونگی کے سپرد کی گئی۔ بھونگی نے اپنے لڑکے منگل کو دودھ پلانے کے بجائے ٹھکڑے کے سریش کو دودھ پلایا لیکن ایک سال کے بعد ہی بھنگن کا دودھ چھڑا دیا گیا کہ کہیں بچے کا دھرم بھرسٹ نہ ہو جائے۔ گوڈر اسی سال پلیگ سے اور پانچ سال بعد بھونگی نالی صاف کرتے ہوئے سانپ کے کاٹنے سے فوت ہو گئے۔ یتیم منگل اپنے کتے ٹامی کے ساتھ زمیندار کے یہاں پرورش پاتا رہا کیوں کہ:

”گھر میں اتنی جھوٹ بچتی تھی کہ ایسے ایسے دس پانچ بچے بل سکتے تھے۔

مکان کے سامنے ایک نیم کا پیر تھا اس کے نیچے منگل کا ڈیرہ تھا۔ ایک پھن

ساناٹ کا ٹکڑا دو منی کے سکورے اور ایک دھوتی جو سریش بابو کی اترن

تھی، جاڑا گرمی برسات ہر ایک موسم میں وہ جگہ ایک سی آرام دہ تھی۔“

(دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۲)

لیکن ایک دن وہ ”اس آرام وہ جگہ سے بھی ذلت کے ساتھ نکال دیا گیا تو ”ٹامی“ نے اس سے کہا:

”اس طرح کی ذلتیں تو زندگی بھر سنی ہیں۔ یوں ہمت ہارو گے تو کیسے کام چلے گا۔ مجھے دیکھو نا، جب کسی نے ڈنڈا مارا تو چلا اٹھا۔ پھر تھوڑی دیر بعد دم ہلاتا ہوا اس کے پاس جا پہنچا۔ ہم دونوں اسی لیے بنے ہیں بھائی۔“  
(دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۶)

بالآخر پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے وہ پھر اسی جگہ پہنچ گئے اور ضمیر کو کچلتے ہوئے ”لات کی ماری ہوئی روٹیاں“ کھانے لگے۔ بٹل چاٹنے کے بعد اس نے ٹامی سے کہا کہ:

”سریش کو اماں نے ہی پالا ہے۔ لوگ کہتے ہیں دودھ کی قیمت کوئی نہیں چکا سکتا۔ اور مجھے دودھ کا یہ دام مل رہا ہے۔“

(دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۸)

پریم چند نے اس جگہ منگل کے سہارے ہریجن کی سماجی حیثیت کی وضاحت کی ہے۔ جس نے افسانے کے حوال کو اس کی فضا سے ہم آہنگ کر کے موضوع کو مزید پُر اثر بنادیا ہے، اور ایک ایسے طنز یہ لہجہ اختیار کر لیا ہے جس نے سماجی جبر کے خلاف باغیانہ تیور اختیار کر لیے ہیں۔

عہد قدیم سے ہندوستانی سماج میں ہریجنوں کی حالت بڑی قابلِ رحم رہی ہے۔ ان کے ساتھ اعلیٰ ذات کے لوگ انتہائی شرمناک سلوک کرتے تھے۔ وہ نجس محض خیال کیے جاتے تھے۔ ان کا چھو اکھانا پینا پاپ سمجھا جاتا تھا۔ ان کو کھانے کے لیے بچا ہوا یا جھوٹا دیا جاتا تھا۔ گاؤں کی اصل آبادیوں سے دور، الگ ان کی بستیاں ہوتی تھیں۔ جہاں وہ اپنے ہاڑوں میں جانوروں کی طرح رہنے کے لیے مجبور کر دیے گئے تھے۔ ان کا عیجد و کنواں ہوتا تھا جہاں سے وہ پانی حاصل کرتے تھے۔ ان کے مقابلے میں، جانوروں کی اہمیت اور ان کے تقدس کا اظہار اس موقع پر غیر مناسب ہے مگر یہ لوگ جانوروں سے بھی بدتر خیال کیے جاتے تھے۔ انسانی حقوق سے محروم ہریجنوں کی جانوں کی بھی کوئی قدر و قیمت نہ تھی۔ وہ نہ تو تعظیم حاصل کر سکتے نہ مذہبی کتابوں کو چھو سکتے، نہ مندروں میں جا سکتے اور نہ ہی دیگر انسانوں کے ساتھ اٹھ بیٹھ سکتے تھے۔ ان کی اپنی نہ کوئی

زمین ہوتی کہ کھیتی کرتے، نہ کوئی ایسی جگہ جہاں ذاتی رہائش بنا سکتے۔ تمام دن گھر کے سارے افراد سے بے گارلی جاتی اور محنت کا کوئی خاص صلہ انھیں نہیں دیا جاتا تھا۔ اُن کی عورتوں سے بھی خدمت لی جاتی اور پوری طرح اُن کا بھی استحصال کیا جاتا تھا۔ ذات پات کی تفریق اور انسانوں سے غیر انسانی سلوک پر ہم چند کیوں کر برداشت کر پاتے۔ انھوں نے اس اہم مسئلہ کے جانب خصوصی توجہ دی۔ وہ افسانہ ”صرف ایک آواز“ میں ٹھا کر درشن سنگھ کی زبانی کہتے ہیں:

”جن لوگوں کے سایہ سے ہم پرہیز کرتے آئے ہیں، جنھیں ہم نے حیوانوں سے بھی ذلیل سمجھ رکھا ہے ان سے گلے ملنے میں ہم کو ایثار، ہمت اور بے نفسی سے کام لینا پڑے گا۔ اسی ایثار سے جو کڑن میں تھا، اس ایثار سے جو آرام میں تھا۔ ہم مضبوط دل سے عہد کریں کہ آج سے ہم اچھوتوں کے ساتھ برادرانہ سلوک کریں گے۔ ان کی تقریبوں میں شریک ہوں گے اور اپنی تقریبوں میں انھیں بلائیں گے۔“

(صرف ایک آواز، مجموعہ پریم پچھلی، ص ۲۳۷-۲۳۸)

پریم چند کا لافانی افسانہ ”کفن“ اس موضوع کے اعتبار سے بے حد اہم ہے۔ افسانہ کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو طبقہ دارانہ نظام کے تحت ہر یکوں کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں گھمبیر اور مادھو جیسے لوگ وجود میں آئے۔ ان دونوں کرداروں کی نفسیات عام لوگوں سے قطعی مختلف اور اعمال و اعمال اتنے غیر متوازن ہیں کہ ان کی سچائی مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ خواتین کی سماجی حالت:

ہندوستانی سماج میں عورت کے تعلق سے متعدد مسائل ایسے تھے جو پورے سماج کو گھن کی طرح کھائے جا رہے تھے اور معاشرے میں بے شمار تلخیاں پیدا کر رہے تھے۔ سب سے خستہ اور قابلِ رحم حالت ہندو بیواؤں کی تھی جن کے ساتھ داسیوں کا سا سلوک کیا جاتا تھا۔ بیوہ ہوتے ہی ان کے ہال کنوا دیے جاتے تھے۔ معقول غذا، عمدہ لباس، خوشبو اور زیور سے محروم کر دیا جاتا تھا۔ دوسری شادی کا تصور تو دور کی بات انھیں بقیہ عمر اچھے بستر پر سونا بھی نصیب نہ ہوتا تھا۔ تو ہم پرستی کی بنا پر ان کو منحوس خیال کیا جاتا تھا۔ خوشی کے موقعوں پر ان کا دیکھ لیا جانا یا ان سے منابذ شگونی



کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ یہ کیفیت صرف بیواؤں کی نہ تھی، بلکہ بعض اوقات سہاگنوں کی بھی زندگی اجیرن بن جاتی تھی۔ افسانہ ”ایھا گن“ میں پریم چند نے ایک ایسی بد نصیب سہاگن کے کردار کو پیش کیا ہے جو میلے کے ہنگامے میں کھو جاتی ہے اور جب گھر واپس آتی ہے تو اس کی عفت کو داغ دار سمجھا جاتا ہے۔ شوہر اس کو اپنی زوجیت سے علیحدہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

”میں تمھاری پرورش کا بار اٹھانے کو تیار ہوں۔ جب تک زندہ رہوں گا  
تمھیں نان نفقہ کی تکلیف نہ ہونے دوں گا پر اب تم میری بیوی نہیں ہو  
سکتیں۔“

(مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۹۴)

مرجدا اپنی پاکیزگی کی قسمیں کھاتی ہے لیکن پُرشرام کچھ بھی تسلیم کرنے کو رضامند نہیں ہوتا ہے۔ اس کا بس ایک ہی جواب ہے:

”تمہارا کسی غیر مرد کے ساتھ ایک لمحہ بھی تخیلہ میں رہنا تمہاری عصمت میں  
داغ لگانے کو کافی ہے..... مرجادا دو تین منٹ تک سکتہ کے عالم میں  
کھڑی رہی جیسے اسے شبہ ہو رہا ہو کہ یہ وہی گھر ہے یہ وہی میرا شوہر ہے!  
یہ وہی میرا لڑکا ہے یا کوئی خواب ہے..... دفعتاً اس نے آپ ہی آپ کہا،  
تو جانے دو..... بچے کو بھی نہ دیکھوں گی۔ سمجھ لوں گی کہ میں بیوہ بھی ہوں  
اور ہانچھ بھی۔“ (ص ۱۹۴-۱۹۵)

پریم چند نے بہت ہی منظم طریقے سے عورتوں کے مسائل کا تذکرہ کر کے، اجتماعی شعور کو جھنجھوڑنا شروع کیا اور معاشرے میں ان کے لیے مساوی حقوق کے طلب گار ہوئے۔ بقول صالحہ عابد حسین ان کی تعمیر کردہ دنیا میں عورت ہر رنگ میں جلوہ گر نظر آتی ہے:

”ان عورتوں میں رانیاں ہیں، راجپوتانیاں ہیں، کہا رانیاں، ماما نیاں،  
لٹائیں، محنت کش طبقے کی مزدور عورتیں، کسان زادیاں، شہر کی اعلیٰ تعلیم  
یافتہ عورتیں جن میں فیشن پرست تئلیاں بھی اور شوقین مزاج بیویاں بھی،  
علم و عقل کی پتلیاں بھی اور اپنی لاج بیچنے والی طوائفیں بھی، لیکن ان میں

کوئی بھی مٹی کا، دھوا، کانٹھ کی پتلی، چینی کی گڑیا، بے حس بے جان ہیکر نہیں، نہ سب خوبیوں کا مرقع ہیں نہ برائیوں کی پوٹ، آپ ہر چہرے پر زندگی کی کشمکش کی پرچھائیاں دیکھ سکتے ہیں اور ہر سینے میں عورت کے دل کی دھڑکن سنی جاسکتی ہے۔ ہر آنکھ میں عورت کی روح جھانکتی نظر آتی ہے۔“

(پریم چند کے ہاں عورت کا تصور (فن اور فنکار) ص ۷۹۔)

پریم چند پہلے ادیب ہیں جنہوں نے عورت کو میرا اور ساوتری کے ساتھ ساتھ درگا اور کالی کے روپ میں بھی پیش کرنے کی جسارت کی ہے۔ شخصیت کے سیاہ و سفید پہلوؤں کی آمیزش کی بنا پر ان کے افسانوں میں مجموعی طور سے عورت کا کردار بلند اور ہر وقار ہو گیا ہے جو حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کے لیے کمر بستہ رہتی ہے۔ پریم چند افسانہ ”بازیافت“ میں لکھتے ہیں کہ:

”عورت محض کھانا پکانے، بچے جننے، شوہر کی خدمت کرنے اور ایکادشی کا برت رکھنے کے لیے نہیں ہے۔ اس کی زندگی کا مقصد اس سے بہت اعلیٰ ہے۔ وہ انسان کی تمام مجلس، ذہنی، عملی ترقیوں میں برابر کا حصہ لینے کی مستحق ہے۔“ (بازیافت، تہذیب نسواں، ۲۰ اپریل ۱۹۱۸ء، ص ۲۵۱)

افسانہ ”کسم“ بھی ان ہی خیالات و نظریات کی تائید کرتا ہے:

”مرد... سمجھتا ہے کہ شادی نے ایک عورت کو غلام بنا دیا ہے۔ وہ اس کے ساتھ جتنا چاہے ظلم کرے کوئی اس سے باز پرس نہیں کر سکتا۔ اگر اسے خوف ہوتا کہ عورت بھی اس کی اینٹ کا جواب پتھر سے نہیں اینٹ سے بھی نہیں، محض تھپڑ سے دے سکتی ہے، تو اسے کبھی اس بد مزاجی کی جرأت نہ ہوتی۔“ (کسم، عصمت، سالگرہ نمبر ۱۹۳۲ء، ص ۱۳۳-۱۳۵)

افسانہ ”بد نصیب ماں“ میں پریم چند نے عورت کی بے بسی، بے بسی، مجبوری اور لا چاری کو موضوع بنا کر اس حقیقت کو عریں کیا ہے کہ ہندو سماج میں بیوہ کا حق شوہر کی جائیداد سے محض گزارہ لینے کا ہوتا ہے، وہ بھی جب دوسروں کا لطف کرم شامل ہو۔ شوہر کے مرنے کے بعد

چاروں بیٹوں کا سلوک اپنی ماں کی جانب سے پھر جاتا ہے اور وہ ہر چیز پر قابض ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ افسانہ نگار کے دعوے کے مطابق ان کو اس فعل کا حق پہنچتا ہے:

”قانون یہی ہے کہ باپ کے مرنے کے بعد ساری جائیداد بیٹوں کی ہو جاتی ہے۔ ماں کا حق صرف گزارہ لینے کا ہے۔“

(بد نصیب ماں، مجموعہ واردات، ص ۵۰)

نہ صرف یہ کہ ان کا سلوک ماں کے ساتھ خراب ہے بلکہ وہ اخراجات سے بچنے کے لیے اپنی کم سن بہن کمد کی شادی ایک معمر آدمی سے کر دیتے ہیں۔ ماں اس حد تک مجبور ہے کہ خاموش تماشاخی بنی رہتی ہے اور کمد کے لیے دیگر کنواری لڑکیوں کی طرح معیار شرافت یہی ہے کہ وہ اپنی شادی کے بارے میں بھی کسی طرح کی رائے نہ دے کر خاموش رہے۔ اس طرح ایک معصوم اور کمزور لڑکی اپنے بھائیوں کے حرص کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے:

”چاروں بھائی بے حد خوش تھے۔ گویا ان کے پہلو سے کانٹا نکل گیا ہو۔“

(بد نصیب ماں، مجموعہ واردات، ص ۵۳)

ذہنی اور جنسی مسائل:

ترقی پسند تحریک سے قبل اس موضوع پر لکھنا اور وہ بھی پریم چند جیسے فنکار کے لیے، ایک مشکل امر تھا، لیکن انھوں نے اس موضوع کو بھی خوبی سے نبھایا ہے۔ افسانہ ”مالکن“ میں پریم چند نے ہندوستانی دیہات کے ایک ایسے خاندان کی زندگی کا بڑا خوبصورت منظر پیش کیا ہے، جہاں ایک جوان عورت ”رام پیاری“ بیوہ ہو جاتی ہے تب اس کا سسر اس کو ڈھارس دیتا ہے اور اسے گھر کے بھنڈار کی چابی سپرد کر کے، اپنے مرحوم بیٹے کی جگہ بل بیل سنبھال لیتا ہے۔ رام پیاری کی چھوٹی بہن رام دلاری اس کے دیور کو بیاتنی ہے۔ پیاری مالکن ہونے کے احساس میں غم ہو کر خاندان کے اخراجات چلانے میں منہمک ہو جاتی ہے اور اس میں خود کو اس قدر غرق کر لیتی ہے کہ اس پر طعنے تشنہ کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا ہے:

”گھر کے سبھی آدمی اپنے اپنے موقع پر پیاری کو دو چار سخت دست

سنا جاتے تھے اور وہ غریب سب کی دھونس دھنس کر برداشت کر لیتی تھی۔

مالکن کا تو یہ فرض ہے کہ سب کی دھونس برداشت کرے اور کرے وہی جس میں گھر کی بھلائی ہو۔ مالکانہ احساس ان حملوں سے اور بھی قوی ہو جاتا تھا۔ وہ گھر کی منتظمہ ہے۔ سبھی اپنی اپنی تکلیف اسی کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ جو کچھ وہ کرتی ہے وہی ہوتا ہے اس کے اطمینان کے لیے اتنا کافی تھا۔“

اور پھر اسی احساس ذمہ داری اور گھر کی عزت بچانے کی بنا پر اس کے اپنے زیورات ایک ایک کر کے گروی ہو جاتے ہیں۔ مہربان سر سمجھاتا ہے لیکن وہ ان سنی کر دیتی ہے اور سر، چھوٹی بہن دلاری، دیور متھرا اور اس کے بچوں کی خاطر سب الجھنیں برداشت کرتی ہے۔ انھیں سکھ پہنچنے اور فکروں سے بے نیاز رکھنے میں اپنی جوانی کھودیتی ہے:

”تمیں برس کی عمر میں اس کے بال سفید ہو گئے۔ کمر جھک گئی۔ آنکھوں کی روشنی کم ہو گئی مگر وہ خوش تھی۔ مالک ہونے کا احساس ان تمام زخموں پر مرہم کا کام کرتا تھا۔“

سر کا انتقال ہو جاتا ہے، دیور کو زیادہ سمجھ بوجھ نہیں۔ حالات بگڑنے لگتے ہیں تو متھرا اپنی بھال سے گاؤں چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں کہیں اور جانے کو کہتا ہے۔ پیاری تو ایسا نہیں چاہتی مگر بے بس ہے۔ دکھی ہو کر بھی وہ گھر کو سنوارنے میں لگی رہتی ہے۔ پریم چند نے اس افسانے میں ایک بیوہ کے ساتھ اس کے سر کے مشفقانہ برتاؤ کو پیش کر کے عام روایت سے بالکل الگ راستہ اختیار کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ایک غمزدہ بیوہ کو مالکن کے روپ میں گھر کی بڑی بن کر اپنے مرحوم شوہر کی یادوں کو خاندان کی بہتری کے لیے وقف کرنے کے عمل سے اس کی زندگی سدھر سکتی ہے اسی لیے وہ ایک آدرش بیوہ کے روپ میں سامنے آتی ہے جس کو بجائے نفرت کے محبت کے ماحول نے جنم دیا ہے۔

افسانہ ”نئی بیوی“ معاشرے میں دولت مند طبقہ کی سماجی رضا مندی سے عیاشی کا ایک سفر نامہ ہے جس میں کسی طرح سیٹھ جی اپنی بیوی کے انتقال کے بعد دولت کے بل بوتے پر ایک کمسن لڑکی سے شادی رچا پیتے ہیں جب کہ ان کے اور لڑکی کے درمیان نہ صرف جسمانی رشتوں میں

قاصد ہے بلکہ ذہنی طور پر بھی اختلاف ہے۔ اس عہد کی اس بھیا نیک تصویر پیش کر کے پریم چند ان رواجوں اور روایتوں کا آپریشن کرتے ہیں جن سے معاشرے میں بد کرداری اور گندگی پیدا ہوتی ہے جس کی بنا پر بہت سے ذہنی اور جنسی مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ لالہ ڈنگا مل دولت کمانے اور بحرے سننے کی چاہ میں اپنی وفا شعار بیوی لیلیٰ کی جانب سے اس درجہ لا پرواہی برتا ہے کہ وہ گھٹ گھٹ کر مر جاتی ہے لیکن دوسری کمسن لڑکی سے شادی کے بعد وہ کس قدر دلچسپی اور اپنائیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس کی یہ تصویر ان بے میل رشتوں کے قدرتی انجام کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ دراصل 'نئی بیوی' کا مقصد اس نام نہاد سماج کے گھناؤنے رُخوں سے پردہ اٹھانا ہے جسے بڑی خوبصورتی سے روایتوں اور رواجوں کے پردے میں نہیں رکھا جاتا ہے۔

مذکورہ دونوں افسانے محض اس وجہ سے اہم نہیں ہیں کہ ان میں عورت کی ازدواجی زندگی کو موضوع بناتے ہوئے نام نہاد سماج کے گھناؤنے رُخوں سے پردہ اٹھایا گیا ہے یا معاشرے کے سامنے ایک آدرش بیوہ کا روپ پیش کیا گیا ہے بلکہ یہ افسانے اس لیے بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ پریم چند نے عورت کے جنسی مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے اس کی فطری خواہشوں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ تحریک انھیں شاید انسانی مجموعہ 'انگارے' سے ملتی تھی۔ جس نے فنکار کو بے باکانہ اور آزادانہ تحقیقی اظہار کی ترغیب دی۔ لہذا پریم چند نے بندھے نکلے اخلاقی اور معاشرتی قوانین سے اوپر اٹھ کر جنس (Sex) کے موضوع کو براہ راست اپنایا۔ 'مالکن' اور 'نئی بیوی' دونوں افسانوں میں پریم چند نے دو مختلف زاویوں سے 'جنس' کے معاملے کو پیش کیا ہے۔ 'مالکن' کی رام پیاری بیوہ ہونے کے بعد گھر کی ذمہ داریوں کا شدت سے احساس کرتی ہے اور سرسے کے مشفقانہ رویہ کی بدولت خود کو گھر کی مالکن سمجھتی ہے۔ عین جوانی کے عالم میں یہی تصور اس کی خواہشات کو کچل دیتا ہے جب کہ اس کی حقیقی بہن رام دلاری جو کہ اس سے صرف تین سال چھوٹی ہے، اپنے شوہر متھرا کے ساتھ بھر پور ازدواجی زندگی گزارتی ہے۔ لیکن جب دلاری، متھرا اور اس کے بچے پیاری کو اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں تو تنہائی کے ایام میں ملازم جو کھو اس کا سہارا بنتا ہے اور پھر اس کی اپنائیت، چھیڑ چھاڑ کی بدولت دبی ہوئی نسوانی خواہشات سرکشی کی جرات کرتی ہیں۔ اس کے برعکس 'نئی بیوی' کی آٹھ، رام پیاری کی طرح گھریلو لذتوں سے کبھی بھی آشنا نہیں ہو پاتی ہے بلکہ ہر پل اپنے آپ کو

گھٹن کے ماحول میں محسوس کرتی ہے اور پھر دھیرے دھیرے قطری طور پر وہ اپنے نوکر جنگل کے قریب ہو جاتی ہے، جس کا خود اسے بھی احساس نہیں ہو پاتا۔

”مالکن“ اور ”ننی بیوی“ عورت کی نفسیات کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھے گئے ہیں۔ ان افسانوں میں تھرڈ پرسن (نوکر) کی آمد عورت کی جنسی خواہشات کی نمائندگی کے طور پر ہوئی ہے۔ جو کھو اور جنگل دونوں کے کرداروں کے عمل سے یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایسے جذباتی اور جنسی بھت کی ذمہ داری بھی سماجی عمل پر عاید ہوتی ہے۔ کیوں کہ بالآخر ”ننی بیوی“ کی آٹھ اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہونے پر جنگل سے تعذبات استوار کر لیتی ہے تو ”مالکن“ کی رام پیاری کو جو کھو سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی شروعات کا اشارہ ملتا ہے۔ بقول پروفیسر فکیل الرحمن:

”ننی بیوی اور مالکن میں جذباتی زندگی کم و بیش ایک ہی انداز سے پیش ہوئی ہے۔ دونوں افسانوں میں تیسرے آدمی کے کردار کے عمل سے باتیں کہہ دی گئی ہیں۔ ... تیسری شخصیت سے انسانی نفسیات کی گہرائی نکلتی ہیں۔۔۔۔۔ تیسری شخصیت سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی تخلیق کا اشارہ ملتا ہے۔“ (پریم چند کافن، ص ۴۸-۴۹)

یہ اشارہ واضح طور پر دونوں افسانوں میں ہے خاص طور سے ”مالکن“ میں اس وقت جب جو کھو شادی کے مسکے پر گفتگو کرتا ہے اور رام پیاری اس میں گہری دلچسپی لیتی ہے:

”پیارے کے رخسار پر ہلکا سا رنگ آ گیا۔ بولی! اچھا اور کیا چاہتے ہو؟  
جو کھو اچھ تو سنو۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو۔ ایسی ہی لجانے والی ہو۔ ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو۔ ایسا ہی اچھا کھانا پکاتی ہو۔ ایسی ہی کفایت شعار ہو۔ ایسی ہی ہنس مکھ ہو، بس ایسی صورت ملے گی تو بیاہ کروں گا نہیں تو اسی طرح پڑا رہوں گا! پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو گیا۔ پیچھے ہٹ کر بولی! تم بڑے دل لگی بانج ہو۔“

اسی طرح افسانہ ”ننی بیوی“ کے آخری جملے سرگوشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور عورت

کے بنیادی رجحان پر اثر انداز ہوتے ہیں:

”..... بیوی کس کام کے لیے ہے؟“ ”آپ مالک میں نہیں تو بتلا دیتا  
بیوی کس کام کے لیے ہے؟“ ... نہ جانے کیسے آشا کے سر کا آنچل کھسک  
کر کندھے پر آگیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی  
ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔ ”لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا  
آ جانا۔“

داوین میں لکھے گئے یہ آخری فقرے قاری کو حیرت و استعجاب میں ڈال کر ایک ایسے نقطہ  
ارتکاز پر لے آتے ہیں جہاں معافی اور معافیہ کے کئے در کھلے ہیں۔  
طوائف کا مسئلہ:

عورت فطرتاً نرم و نازک، معصوم اور پاکیزہ ہوتی ہے۔ اُس کی رگ و پے میں مت و محبت کا  
جذبہ موجزن رہتا ہے۔ وہ بیک وقت ماں، باپ، بھائی، بہن، محبوب، شوہر اور بچوں سے پیار  
کرتی ہے۔ سائے کی طرح ساتھ رہ کر اُن کی خدمت اور حفاظت کرتی ہے۔ ان کی خوشیوں پر  
اپنے سکھ چین کو نثار کرتی ہے۔ اسی لیے اس کی شخصیت بڑی محترم اور قابلِ ستائش ہے۔ وہ آفتاب  
کی ضیا پاش کرنوں، ہفتاب کی ٹھنڈی چھاؤں، اٹھکھیلیں کرتی ہواؤں، برسات کی رم جھم  
پھواروں اور بلبل مچاتی ہوئی ندیوں کی طرح ہے جس کا سلوک سب کے ساتھ مساوی ہوتا ہے۔  
اُس کو ایسی زرخیز زمین سے تشبیہ دی جاتی ہے جو ہر زخم کو سینے پر جھیلی ہوئی اپنی ضیافتوں سے  
سبھی کو شکم سیر کراتی ہے۔ شرافت، ایثار اور قربانی کا مجموعہ ہونے کے باوجود اسے دنیوی دستور میں  
کمزور، ناقص العقل، فتنہ و فساد کی جز، دودھاری لکوار اور زہریلی ناگن جیسے ان گنت خطابوں سے  
بھی نوازا گیا ہے۔ اُسے دینی اور دنیاوی ترقی کی راہ کا سب سے بڑا پتھر سمجھا گیا ہے۔ حالانکہ اسی  
عورت نے اپنی کوکھ سے ایسی نادر ہستیوں کو جنم دیا جنہوں نے دنیا کو امن اور انس نیت کا پیغام دیا  
مگر اس ابھ گن کا مقدر مرد کی محکومیت نے تنگ و تاریک کر دیا۔ اُسے دان اور خیرات کی چیز سمجھا  
گیا، ہتی اور جوہر کے جالوں میں پھانس کر زندہ جلایا گیا، پاکیزگی کی ضمانت کے لیے دہکتے ہوئے  
شعلوں سے گزارا گیا مگر اس نے صبر و قناعت کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا۔ اردھا گئی بن کر شوہر کو

ناخدا تصور کرنے والی عورت، ہر طرح کے برتاؤ کو برداشت کرتے ہوئے سہاگ کی سلامتی اور درازئی عمر کی دعا میں مانگتی رہی۔ لیکن زمانے نے اس کو مشکوک نظروں سے دیکھا۔ محفلوں نے شوہر کی نظر پھرتے یا بیوہ ہوتے ہی اسے گدھ کی طرح نوچنا شروع کر دیا۔ اس طرح حالات کی ستم ظریفی نے اسے عصمت فروش بناتے ہوئے بازار حسن میں بیٹھنے پر مجبور کیا۔ اس کے دیار کو ناپاک کوچہ تصور کیا گیا اور خود اسے ڈاکن، بد قماش، بیسوا، رنڈی، طوائف جیسے الفاظ سے مخدب کیا گیا۔ حالانکہ یہ گھناؤنا علاقہ عورت کی آخری پناہ گاہ ہے جہاں وہ طوعاً و کرہاً داخل ہوتی ہے اور پھر اس دبدل میں دھنستی ہی چلی جاتی ہے۔ صدیوں سے بنائی ہوئی زبانِ بازاری کے وجود کو فروغ دینے میں ہندوستان کی چند فرسودہ روایتیں بھی معاون رہی ہیں۔ مدن موہن سکسینہ شستروں کے توسط سے اس تاریک پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کام سوتروں میں پرانے زمانے کی بیسواؤں کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے مطابق سونا روں اور شلپ کاروں کی عورتوں کے ساتھ غیر مرد جماع کر سکتا تھا۔ سوتوں سے کم درجہ پانے والی، جوان اور بیوہ جو خوبصورت تھیں لیکن جس کا شوہر پردیس میں رہتا تھا یا جس کا شوہر بد صورت ہوتا تھا یا بیمار رہتا تھا، اس کے ساتھ غیر مرد جماع کر سکتا تھا۔ پدم پران سے پتہ چلتا ہے کہ خوبصورت لڑکیوں کو خرید کر مندر کو دان کیا جاتا تھا جہاں پجاری اس کے ساتھ ہم بستری بھی کرتے تھے۔“

(ساما جک و ٹھٹھن، مدن موہن سکسینہ، ص ۳۷۸) (ہندوستانی

بک ہاؤس، کانپور، ۱۹۷۳ء)

عورت کی اپنی لاچاری و مجبوری، ہوس کاروں کی نفسانی ترغیب اور سماجی جبر اسے طوائف کا پیشہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ کبھی کبھار وہ آوارہ مزاجی اور جنسی تلذذ کا شکار ہو کر خود ویشیا بن جاتی ہے۔ بہر حال پریم چند نے اس کی ذات کے کرب کی شدت کو محسوس کرتے ہوئے اسباب و علل تلاش کیے ہیں اور مثبت انداز سے ان موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ انھوں نے متعدد افسانوں میں عورت کے سماجی مرتبہ کی وکالت کی ہے اور اسے معاشرہ میں باعزت طریقہ سے واپس لانے



کے لیے راہیں ہموار کی ہیں۔ پریم چند اپنے اس منظم نظر کا محاسبہ ”مزار الفت“ کے کنور صاحب کی شکل میں کرتے ہیں جو طوائفِ زادی سلوچنا کو غلامت کے ماحول سے نکال کر خوشگوار فضاؤں میں پروان چڑھانا چاہتا ہے۔ جہاں وہ آزادی کی سانس لے سکے:

”ان کی دلی آرزو تھی کہ اس کی شادی کسی ممتاز اور شریف خاندان میں ہو۔ وہ اس کی پیشانی سے وہ داغ دھو دینا چاہتے تھے جو گویا تقدیر نے اپنے بے رحم ہاتھوں سے لگا دیا تھا۔ دولت تو اس داغ کو نہ دھو سکی شاید تعلیم دھو ڈالے۔“ (پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۶۳)

”حسن و شباب“، ”خودی“، ”ابھاگن“، ”گھاس والی“، ”ویشیا“ وغیرہ افسانے مندرجہ بالا جذبات پر مشتمل ہیں جن میں پریم چند نے عورتوں کی زندگی کا ہمدردانہ تجزیہ کیا ہے۔ ان کی یہ شعوری کوشش طبقہ نسواں کو ذلت اور رسوائی کے غار سے نکالنے کی تھی جس کے لیے انھوں نے اکثر واعظ بن کر لوگوں کو متنبہ کیا کہ وہ اس مسئلہ میں نفرت و حقارت کے رویے سے گریز کریں ساتھ ہی ساتھ خواتین کے دلوں میں گھر گریستی سے انیسیت کی امنگ بھی بیدار کی ہے۔

#### مشترک خاندان کا معاملہ:

پریم چند نے مشترک کنبہ میں آنکھ کھولی جہاں گزر بسر کا وسیلہ باپ کی تنخواہ کے علاوہ کھیتی باڑی تھا۔ پریم چند کی ذہنی و جسمانی ساخت پر داخت والدین کے علاوہ چچا، بڑے باپ، دادا اور دادی کی نگرانی میں ہوئی تھی۔ شادی کے بعد بھی وہ مشترک خاندان میں رہے جہاں سوتیلی ماں کے علاوہ سوتیلی نانا اور دو سوتیلے بھائی ساتھ رہتے تھے۔ اس لیے وہ اس کی خوبیوں اور خامیوں دونوں سے واقف تھے اور اس حقیقت کو بھی جانتے تھے کہ مذکورہ معاملہ کی سب سے بڑی ذمہ داری عورتوں کی انتظامی صلاحیتوں پر منحصر ہے۔ عورت چاہے تو اپنے تقیم و نسق سے گھر کو جنت بنا سکتی ہے اور بد سیتنگی و پھو ہڑ پن سے اس کو جہنم میں تبدیل کر سکتی ہے۔ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں کو درگزر کر کے بغض و عناد کو ختم کر سکتی ہے، خاندان کے منتشر ہوتے ہوئے شیرازہ کو یکجا کر سکتی ہے اور اگر اپنی ہٹ دھرمی پر اتر آئے تو خاندان کے دیگر افراد کی زندگیوں کو اجیرن بنا سکتی ہے، سکھ چین کو ملیا میٹ کر سکتی ہے۔

مشترکہ کنبہ کا نظم ہندوستانی ذہنوں میں اس طرح سرایت کر چکا ہے کہ اس سے بآسانی کنہ رہ کشتی ممکن نہیں۔ یہ ابتدائی درس گاہ ہے جہاں رشتوں کا پاس و لحاظ، ادب و احترام، اخوت و محبت، ضبط و قناعت، صبر و تحمل کی تعلیم دی جاتی ہے۔ قربانی اور بھائی چارگی کا جذبہ بیدار کیا جاتا ہے۔ مل بانٹ کر گزار بسر کرنے کا سلیقہ سکھایا جاتا ہے لیکن یہ روایت اس وقت زیادہ صحت مند تھی جب کاشت کاری یا دربار سے وابستگی آمدنی کا خاص ذریعہ تھی۔ بدلے ہوئے حالات اور صنعتی انقلاب کے تحت مشترکہ خاندان کی روش بہت مناسب نہیں۔ کیوں کہ وہ قد ریں ڈالنا ڈول ہو چکی ہیں جن کے کاندھوں پر یہ نظم ٹھہرا ہوا تھا۔ قدیم و جدید نظریات کی ٹکست و ریخت اور ذہنی کشمکش کی عکاسی پریم چند کے افسانوں میں بڑی خوبی سے ملتی ہے۔ افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں وہ مشترکہ خاندان کے اتحاد کے لیے فکر مند نظر آتے ہیں اور ”بڑے گھر کی بیٹی“ میں اس انتشار کی جانب متوجہ کرتے ہیں جب آئے دن کے گھریلو جھگڑوں سے اکتا کر سری کلٹھ اپنے باپ مادھو سنگھ سے کہتا ہے ”دادا اب میرا نباہ اس گھر میں نہ ہوگا۔“ تو زمیندار خوف سے لرز اٹھتا ہے اور بہو کو مورد الزام گردانتا ہے:

”عورتیں اس طرح گھر کو تباہ کر دیتی ہیں۔ ان کا مزاج بہت بڑھانا اچھی

بات نہیں۔“ (دیہات کے افسانے، ص ۸۶)

مادھو سنگھ مشترکہ گھرانے کے زبردست حامی تھے۔ وہ ہر مل اس نظریے کا دفاع کرتے

ہیں:

”آج کل بہوؤں کو اپنے کنبے کے ساتھ مل جل کر رہنے میں جو وحشت

ہوتی ہے اسے وہ ملک اور قوم کے لیے غالب بد خیال کرتے

تھے۔“ (ص ۸۷)

افسانہ ”بانگ سحر“ میں بوڑھا شیخ وفاتی گھر کے بٹوارے کے پیش نظر چھوٹے بیٹے شیخ

خیراتی کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

”بیٹا ایسی راہ چلو جس میں تمھیں بھی چار پیسے ملیں اور گریہ سستی کا بھی نباہ

ہو۔ بھائیوں کے بھروسے کب تک رہو گے۔ بھائیوں کا رخ دیکھ ہی

رہے ہو۔ آخر تمہارے بھی بیوی بچے ہیں ان کا بوجھ کیسے سنبھالو گے۔ کھیتی  
میں جی نہ لگے کہو کوئی دوکان کھلوادوں۔“

(مجموعہ دیہات کے افسانے، ص ۱۰۴)

اکائی کی افادیت کی ہمنوائی کے ساتھ پریم چند نے مشترکہ خاندان میں پیدا ہونے والے خلفشار  
اور بد نظمی کی صداقت کو بھی تسلیم کیا ہے اور ان سے نجات کی راہیں دکھلائی ہیں۔

”اگر غم کھانے اور طرح دینے پر بھی کنبے کے ساتھ نباہ نہ ہو سکے تو آئے  
دن کی تکرار سے زندگی تلخ کرنے کے بجائے یہی بہتر ہے کہ اپنی کھجڑی  
الگ پکائی جائے۔“ (بڑے گھر کی بیٹی، ص ۸۸)

”علیحدگی“ کی میا اپنی ساس کے جابرانہ رویے سے تنگ آ کر شوہر سے کہتی ہے:  
”میں لوٹدی بن کر نہ رہوں گی۔ روپیے پیسے کا مجھے کچھ حساب نہیں ملتا۔ نہ  
جانے تم کیا لاتے ہو اور وہ (بیوہ ساس) کیا کرتی ہے۔ تم اپنی ماں اور  
بھائی بہنوں کے لیے مرد میں کیوں مروں..... تم دنیا کو لے کر رہو میرا  
سب کے ساتھ نباہ نہ ہوگا۔“ (مجموعہ خاک پر وائے، ص ۱۶۱)

”بانگ سحر“ میں شیخ وفاقی گھر کو تار تار ہونے سے بچاتا ہے۔ خیراتی کو دوکان  
کھواتا ہے۔ مگر وہ اس کو جلد ہی مٹا دیتا ہے تو بھائی بھانوج اس کی آوارگی اور اباالی پن پر تامل اٹھتے  
ہیں:

”غضب خدا کا ہمارے بچے اور ہم لنگوٹی کو ترسیں، گاڑھے کا ایک کرتا  
بھی ملا ہوتا تو دل کو تسکین ہوتی اور ساری دوکان اسی شہدے کا کفن بن  
گئی..... میں صبح سے شام تک تیل کی طرح پسینہ بہاؤں، مجھے عین سکھ کا  
کرتا نہ میسر ہو اور یہ اپنا بیچ دن بھر چار پائی توڑے..... اب ہم میں نہ  
اتنا ہوتا ہے اور نہ اتنی ہمت، ہم اپنی جھونپڑی الگ بنالیں گے، ہاں جو کچھ  
ہمارا ہو وہ ہم کو ملنا چاہیے..... ہم چھاتی پھڑکرائیں اور دوسرے  
ہاتھ بڑھا کر کھائیں، ایسی اندھیر نگری میں ہمارا گزر نہ ہوگا۔ ہم بھی اپنی

(ص ۱۰۵-۱۰۷)

ہانڈی الگ چڑھائیں گے۔“

بے جوڑ شادی کا انجام:

پریم چند نابرابری کی شادیوں کے بھیانک نتائج سے بھی عوام الناس کو باخبر کرتے ہیں۔ اس طرح کی شادیوں کا اختتام عموماً عورت کی بے راہ روی، گھٹ گھٹ کر مرنا یا پھر خودکشی پر ہوتا ہے۔ لہذا پریم چند ایسے تباہ کن انجام سے سماج کو ہوشیار کرتے ہیں۔ ”زادِ راہ“ کی سوشیلا اپنی نو عمر بیٹی ریوتی کے پیغام پر بے چین ہوا ٹھٹھکی ہے اور سینہ بھابر مل کے بارے میں کہتی ہے:

”یہ پچاس سال کا کھوسٹ اور اس کی یہ ہوس..... یہ احمق سمجھتا ہے کہ لالچ میں آکر اپنی پھول سی لڑکی اس کے گلے میں باندھ دوں... نام کے لیے ساری جائیداد کھوئی، زیور کھوئے، مکان کھویا، لیکن لڑکی کو کنویں میں نہیں ڈال سکتی۔“

(مجموعہ زادِ راہ، ص ۱۸۹)

افسانہ ’نئی بیوی‘ بھی اسی موضوع سے متعلق ہے۔ ضعیف العمر الہ ڈنگل پہلی بیوی کے مرنے کے بعد دوسری شادی نو جوان آشا سے کر لیتا ہے اور دواؤں کے سہارے آسودگی فراہم کرنے کا جتن کرتا ہے۔ اس کے باوجود اپنی ازدواجی زندگی میں ناکام رہتا ہے۔ آتش فطری تقاضوں سے مجبور ہو کر جنگل سے تعلقات استوار کر لیتی ہے:

”آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہو کر رشتوں اور اخلاق کے اصولوں کو ہالائے طاق رکھ کر اپنے نوکر جنگل سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی جاتی ہے کہ لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آ جانا۔“

(ماہنامہ افسانہ، لاہور، مئی ۱۹۳۳ء، ص ۱۱)

بیوہ کی شادی کی وکالت:

پریم چند بیوہ کی شادی کے زبردست مبلغ ہیں۔ وہ افسانہ ”مجبوری“ کے توسط سے حساس قاری کی توجہ اس جانب مبذول کراتے ہیں کہ کہیں بیوہ احساس کمتری کا شکار ہو کر کیلا پتی کی طرح

”سنیاس“ اختیار نہ کر لے:

”بیوہ ہونا کسی بڑے گناہ کی سزا ہے یہ خیال اس کے دل میں راسخ ہونے لگا۔ میں نے پچھلے جنم میں کوئی بڑا گناہ کیا ہوگا۔ میری نجات اب تیار ہے، بھگتی اور اپاسنا سے ہی ہوگی۔“ (”مجبوری“ مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۳۴)

پریم چند انسانی جبلت اور فطری تقاضوں کا علم رکھتے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ کم سن یا جوان بیوہ کے لیے زندگی کے طویل سفر میں باعصمت رہ کر دن گزار لینا انتہائی دشوار ہے۔ نفسانی خواہش کسی لمحہ امتیاز و تفریق کو فراموش کر سکتی ہے۔ افسانہ ”مجبوری“ میں وہ ہر دے ناتھ کی زبانی اسی خوف و اندیشہ کا احساس دلاتے ہیں:

”کچھ لوگوں کی رائے ہے کہ بیواؤں سے استانیوں کا کام لینا چاہیے۔ غشا تو صرف یہی ہے کہ لڑکی کا دل کسی کام میں لگا رہے۔ کسی سہارے کے بغیر بھٹک جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ جس گھر میں کوئی نہیں رہتا اس میں چمکاڑو بے سراہتے ہیں۔“ (مجموعہ پریم چالیسی، حصہ دوم، ص ۱۳۶)

افسانہ ’مالکن‘ بھی اسی اہم مسئلہ کی نشاندہی کرتا ہے جہاں بیوہ رام پیری فطری مجبوریوں کے تحت اپنے نوکر جو کھو کے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس طرح پریم چند صنف افسانہ کے ذریعہ نہ صرف عورتوں کی فلاح و بہبود کے جتن کرتے رہے بلکہ قوم کے ضمیر کو بیدار کرتے ہوئے نجات کی راہیں بھی دکھلاتے رہے۔ وہ ”ملیحدگی“ میں بیوہ کی شادی کے خوشگوار پہلوؤں کو بڑے پُر لطف پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ دو بچوں کی ماں ملیا جب حالات سے تنگ آ کر اپنے دیور سے شادی کر لیتی ہے تو اس کی ویران زندگی میں پھر سے بہار آ جاتی ہے

”بیوگی کے غم میں مرجھائی ہوئی ملیا کا زرد چہرہ کنول کی طرح سرخ ہو گیا، دس سال میں جو کچھ کھویا تھا وہ ایک لمحہ میں سود کے ساتھ مل گیا۔ وہی تازگی، وہی شگفتگی، وہی ملاحیت اور وہی دلکشی۔“

(مجموعہ خاک پر دانہ، ص ۱۷۷)

دیگر معاشرتی خرابیاں:

مذکورہ مسائل کے علاوہ جہیز، کنیا دان، تعلیم، قییموں کے احوال اور عام زندگی کے تعلق سے معاشرے میں پھیلی ہوئی دیگر برائیوں و خامیوں کے بارے میں بھی پریم چند اپنی فلاحی تجاویز قاری کے سامنے پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کی خواہش تھی کہ عوام الناس ان مسائل کے بھی تک نتائج سے واقف ہو کر اپنا دائرہ فکر و عمل تبدیل کر لیں۔ بقول سید احتشام حسین:

”پریم چند اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے۔ ... وہ ملک کی عوامی زندگی کو ابھارنے اور بہتر بنانے کے لیے جدوجہد کے ترجمان تھے۔“

(پریم چند کی ترقی پسندی، تنقید اور عملی تنقید، ص ۱۷۱)

افسانہ ”شکوہ و شکایت“ میں وہ جہیز اور کنیا دان کے خلاف ہیروئن کی زبانی، بیانیہ انداز میں احتجاج کرتے ہیں:

”آپ کو یہ ضد تھی کہ جہیز کے نام کافی کوڑی بھی نہ دیں گے، چاہے لڑکی ساری عمر کنواری بیٹھی رہے۔۔۔ کنیا دان کی رسم پر ہمیشہ سے اعتراض ہے۔ اے آپ مہمل سمجھتے ہیں۔ لڑکی دان کی چیز نہیں۔ دان روپے پیسے کا ہوتا ہے، جانور بھی دان دے دے جاسکتے ہیں لیکن لڑکی کا دان ایک لچری بات ہے۔“

(مجموعہ واردات، ص ۲۲)

”زاوہ راہ“ میں دھنی رام کی موت کے بعد رسم کے مطابق برادری کو کھانا کھلانے کے لیے جب مکان فروخت کرنے کی نوبت آتی ہے تو سوشل احتجاجاً کہہ اٹھتی ہے:

”آپ لوگ کیا اتنے بے رحم ہیں، آپ لوگوں کو یتیم بچوں پر بھی رحم نہیں آتا، کیا انھیں بھکاری بنا کر چھوڑیں گے۔“ (مجموعہ زاوہ راہ، ص ۱۸۰)

”روشنی“ میں پریم چند نے تعلیم کی جانب سے لاپرواہی کے سلسلے میں اپنے خیالات کی

ترجمہ فی ایک آئی۔ سی۔ ایس۔ آفیسر کی زبانی کی ہے:

”یہاں مدرسوں میں کتے لوتے ہیں۔ جب مدرسے میں پہنچ جاتا ہوں تو مدرس کو کھاٹ پر نیم غنودگی کی حالت میں لیٹے پاتا ہوں۔ بڑی دوا دوش سے دس بیس لڑکے جوڑے جاتے ہیں۔ جس قوم پر جمود نے اس حد تک غلبہ کر لیا ہوا اس کا مستقبل انتہا درجہ مایوس کن ہے۔“

(مجموعہ واردات، ص ۷۶)

مجموعی تاثر:

پریم چند نے جس دور میں افسانے لکھنے شروع کیے، اس وقت تک قصے کہانیاں مقبول تھیں اور رومانی غصران کا طرہ امتیاز تھا۔ پریم چند کے ابتدائی افسانے اسی رنگین فضا اور جذباتی لب و لہجہ میں رچے بسے ہیں جن میں فارسی الفاظ و تراکیب کی آمیزش کے ساتھ خطیبانہ بیان نمایاں ہے لیکن پریم چند دیر تک اس پُر تصنع مقام پر زکے نہیں بلکہ وہ اپنے افسانوی سفر میں قدم قدم آگے ہی بڑھتے رہتے ہیں۔ داستانی رنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنے افسانوی سفر کے آغاز میں ہی انھوں نے خیالی کرداروں کی جگہ ماضی کے مثالی کرداروں کو دی۔ خیال و خواب کی دنیا سے جیتی جاگتی دنیا کی طرف اُن کا یہ اٹھتا ہوا پہلا قدم، ان کی ابتدائی منزل ہے۔ دوسری منزل وہ ہے جب انھوں نے ماضی سے منہ موڑا اور حال کی جانب متوجہ ہو کر عام زندگی سے متعلق افسانے لکھنا شروع کیے۔ درحقیقت یہی پہلا اور بڑا ادبی موڑ ہے، جس نے انھیں منفرد بنا کر ممتاز کر دیا۔ وہ زندگی اور اس کے واسطے سے دیگر جزئیات کو افسانوں کا موضوع بنا کر اپنے معاصرین پر سبقت لے گئے ہیں۔ اُن کے اسلوب بیان میں روز بروز سادگی اور روانی آتی گئی، آخری دور کے افسانے اتنے آسان اور عام فہم ہیں کہ آج بھی ان کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ ”روشنی“، ”عید گاہ“، ”دودھ کی قیمت“، ”نیمہ گئی“، ”نجات“، ”دفا کی دیوی“، ”پوس کی رات“، ”کفن“ وغیرہ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اپنا ایک روایتی نقش قائم کرتے ہیں۔

پریم چند نظریہ حیات لے کر ادب سے وابستہ ہوئے اور انسان دوستی اور اُس کی ہمنوائی میں سماج سے براہ راست تعلق رکھ کر وہ تمام عمر اپنے حقوق کی ادائیگی کرتے رہے۔ ان کی ادبی زندگی

کے بیشتر ایام ایسے گزرے کہ انھوں نے مقصدِ حیات کو مقدم سمجھا، ایسی صورت میں ان کے افسانوں میں کہیں کہیں فنی جھول کا پایا جانا غیر فطری بات نہیں ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

”پریم چند کے اکثر و بیشتر افسانوں کا انجام طرہ یہ معلوم ہوتا ہے حالانکہ زندگی میں کامیابی و ناکامی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اصلاحِ معاشرہ میں اگر کامیابی کا یقین اور ایک پُر امید مستقبل کا امکان نہ ہو تو جدوجہد سست پڑ جاتی ہے۔ اسی لیے بعض اوقات پریم چند کے افسانوں کا انجام غیر متوقع نظر آتا ہے۔ اسی طرح بعض افسانوں کے کردار حقیقی سے زیادہ مثالی معلوم ہوتے ہیں۔“

(آج کا اردو ادب، ص ۲۰۵)

لیکن یہ بھی پریم چند کی خوبی ہے کہ ان کے مثالی کرداروں میں وطن پرستی، جذبہ ایثار، حوصلہ اور ہمت کا وجدان ہے۔ حقیقی موضوعات کی فراوانی ان کی قوتِ احساس، تیز نظری، دور بینی اور دوراندیشی کی ضامن ہے۔ چونکہ پریم چند کا دائرہ فکر محض عہدِ حاضر تک محدود نہ رہ کر، مستقبل کی جانب رہا ہے اس لیے ادب میں ان کی حیثیت ایک ایسے نقیب کی ہے جو شش جہت آزادی، خوشحالی، یکجہتی اور مساوات کے اعلان کی صدا لگاتا ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانوں کے توسل سے متعدد ملکی معاملات اور سماجی مسائل کے لیے قومی سطح پر رائے عامہ ہموار کی ہے اور ادب کو ایسے زندہ فن پارے عطا کیے ہیں جو کسی عہد کے لیے مخصوص نہیں ہیں اور نہ کسی طبقہ خاص سے ان کو منسلک کیا جاسکتا ہے۔ وہ کچھڑے، دبے، کچلے ہوئے لوگوں کے مسیحا اور ان کی زندگی سے وابستہ مسائل کے ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے پلاٹوں کے تانے بانے عموماً دیہی ماحول میں تیار کیے ہیں تاکہ کہانی ٹھوس بنیادوں پر قائم رہ کر زندگی کے حقیقی مسائل کا انعکاس کر سکے۔ کرداروں کا انتخاب وہ ان جانے پہچانے افراد سے کرتے ہیں جن کا کہانی کے تعلق سے گہری مطابقت ہوتی ہے۔ کرداروں کی تصویر کشی میں وہ ان کی حرکات و سکنات اور قول و فعل سے کام لے کر خدو خال اس طرح ابھارتے ہیں کہ دیہی



معاشرے کی بولتی اور چلتی پھرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے پھر جاتی ہیں اور قاری بھی وہی زندگی کا شاہد بن جاتا ہے

دیہاتوں میں وقوع پذیر ہونے والے روزمرہ کے بظاہر غیر اہم واقعات، بہت چھوٹی چھوٹی باتیں، انتہائی معمولی اور عام انسانوں کے تعلق سے وہ اپنے افسانوں کا خام مواد فراہم کر کے زندگی کے کسی بھی پہلو کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی انفرادیت اس میں بھی مضمر ہے کہ جن نفاذوں میں انھوں نے ڈھیر سارے افسانوں کو جنم دیا پھر کسی نے اتنی کامیاب کوشش نہیں کی ہے۔ احتشام حسین کے الفاظ میں:

”اگر کوئی شخص پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت کو سمجھنا چاہتا ہے تو اسے ان چند خامیوں یا ان فنی نقائص میں الجھ کر نہیں رہ جانا چاہیے کہ جن سے پریم چند نہ بچ سکے بلکہ انسان دوستی کے اس بے پناہ طوفان کو دیکھنا چاہیے جو غلاموں، مزدوروں، کسانوں، مظلوموں اور اچھوتوں کے لیے ان کے دل میں اٹھ رہا تھا اور ان کے فن کو جہدِ حیات میں کام آنے والا ایک نازک مگر مضبوط آلہ بناتا تھا۔“

(پریم چند کی ترقی پسندی، تنقید اور عملی تنقید، احتشام حسین، ص ۲۸)



حواشی:

۱۔ ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ ماہنامہ تعمیرِ بریائے، میرا پہلا افسانہ نمبر، اکتوبر۔ نومبر ۱۹۷۸ء، ص ۱۱۔

۲۔ پریم چند کے افسانوں کی تعداد کے متعلق محققین کے سامنے کئی مسئلے ہیں۔ اول یہ کہ پریم چند نے کل کتنے افسانے لکھے۔ دوم ان کے اردو افسانوں کی تعداد کتنی ہے اور ہندی کہانیاں کتنی ہیں۔ سوم کتنے افسانے ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوئے اور پہلے وہ کس زبان لکھے گئے۔ ساتھ ہی یہ مسئلہ بھی موضوع بحث ہے کہ ترجمہ میں زبان کی نفاست اور لہجے کی ادائیگی کا کس حد تک خیال رکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر رادھا کرشنن نے اپنے تحقیقی مقالے ”پریم

چند کی کہانیوں کا سا تکھیہ پر بچے تھو درگی کرٹ“ میں ان کے افسانوں کی تعداد ۲۶۸ بتائی ہے۔ ڈاکٹر جعفر رضا ”پریم چند - فن اور تعمیر فن“ میں پریم چند کے افسانوں کی مجموعی تعداد ۳۰۳ متعین کرتے ہیں حالانکہ انھیں کے اعداد و شمار کے مطابق ان کی اصل تعداد ۲۹۳ ہوتی ہے۔ عبدالقوی دسنوی ”کتاب نما“ کے خصوصی شمارہ میں اور کمل گپت ”کہانی کار“ کے پریم چند نمبر میں کسی خاص نتیجے پر نہیں پہنچ سکے ہیں کہ ان کے افسانوں کی اصل تعداد کتنی ہے۔ سیلیش زیدی نے ماہنامہ ”آج کل“ کے پریم چند نمبر میں جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق پریم چند کی کل کہانیاں ۲۸۸ قرار پاتی ہیں جبکہ نوٹ میں وہ خود لکھتے ہیں کہ دریافت شدہ طبعزاد کہانیوں کی مجموعی تعداد کسی اعتبار سے بھی ۲۸۰ سے زائد نہیں ہو سکتی۔ مانک ٹالا، مدن گوپال اور رام لال نا بھوی نے بھی پریم چند کے عہد کے ریکارڈ کو کھجلا ہے مگر کوئی نتیجہ نہیں نکال سکے ہیں۔

۳۔ ”لال فیتہ“ ماہنامہ زمانہ، جولائی ۱۹۲۱ء، ص ۳۷۔

۴۔ ”قاتل کی ماں“، مجموعہ واردات، ص ۲۰۲۔

۵۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، ص ۱۰۴۔

۶۔ مجموعہ پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۷۳۔

۷۔ ”رانی سارندھا“ مجموعہ میرے بہترین افسانے، ص ۱۴۱۔

۸۔ ”مریاد کی قربان گاہ“ پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۷۹۔

۹۔ ”مزار الفت“ مجموعہ پریم چند چالیسی حصہ دوم، ص ۱۶۵۔

۱۰۔ خون سفید، مجموعہ دیہات کے افسانے، ص ۱۶۷۔

۱۱۔ معصوم بچہ، مجموعہ واردات، ص ۲۴-۲۵۔

۱۲۔ مجموعہ آخری تحفہ، ص ۲۳۳۔

۱۳۔ دودھ کی قیمت، پریم چند کے مختصر افسانے، ص ۱۰۱۔

۱۴۔ پریم چند کا تنقید کی مطالعہ، ص ۴۲۵۔



## ”انگارے“—روایت سے انحراف

اردو افسانے نے جس برق رفتاری کے ساتھ تشکیلی اور تعمیری دور کو عبور کیا ہے، اس کی اہم وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اس نے دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے افسانوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ یہ استفادہ براہ راست بھی رہا اور بالواسطہ بھی۔ ۱۹۳۲ء تک اردو افسانے نے اپنے فنی اور فکری احاطہ کو بڑی حد تک وسیع کر لیا تھا۔ رومانی افسانہ نگار جن کا اسلوب بیان افسانے کے قاری کو وقتی مسرت و انبساط میں مبتلا کیے ہوئے تھا، وہ اب کھلی آنکھوں سے مسائل کی طرف دیکھنے لگے تھے۔ اصلاحی مکتبہ فکر کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنا مبلغانہ انداز مخاطب بدل دیا تھا۔ لیکن ”انگارے“ نامی افسانوی مجموعے کی اشاعت نے فن اور فکر کے اس بدلتے ہوئے رجحان میں شدت پیدا کر دی۔

سماجی، اقتصادی اور سیاسی حالات اور بدلتے ہوئے افکار اردو افسانہ کو نئے موضوعات سے روشناس کر رہے تھے۔ فن کا معیار بھی بلند ہو رہا تھا۔ ملک کے عصری مسائل تجزیاتی زاویہ نظر سے دیکھے جانے لگے تھے۔ فرائد کے نفیاتی سطح نظر کے زیر اثر افسانوں میں شعور و لا شعور کی کشمکش اور جنسی مسائل کو موضوع بنایا جانے لگا تھا۔ زمیندار، حلقدار اور سرہ یہ دار کی مخالفت اردو افسانہ کے آغاز سے ہی موجود تھی مگر رفتہ رفتہ مارکسی خیالات کے تحت سخت الفاظ میں نکتہ چینی کی جانے لگی تھی۔ سینچہ ساہوکاروں اور مذہب و سماج کے ٹھیکیداروں کے مظالم بھی بیان کیے جا رہے تھے۔ محنت کش کسانوں، مزدوروں کی حمایت، غریبوں، بے کسوں سے ہمدردی اور مساوات کا پیغام بھی عام ہو رہا تھا۔ لیکن یہ سب جس رفتار سے ہو رہا تھا اس سے نوجوان فن کار خاص کر وہ جس افسانہ نگار جو علوم جدیدہ سے آراستہ ہو کر ادب کے میدان میں داخل ہو رہے تھے، مطمئن نہیں تھے۔ وہ موجودہ مسائل کو وسیع تناظر میں دیکھ رہے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اندھی عقیدت

پسندی، مصلحت اندیشی، بے جا تصنع اور تکلف معاشرے کو گھن کی طرح چاٹ رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

”سی سی غلامی، بڑھتے ہوئے افلاس، بے رحم سماجی قوانین، بوسیدہ رسم و رواج اور ان کی قیود سے یہ نوجوان ایک کرب انگیز گھٹن محسوس کر رہے تھے۔ اس کے خلاف ان کے وجود میں بیزاری اور نفرت کی آگ سی دہک رہی تھی۔“

لہذا انھوں نے اس کے خلاف افسانوی مجموعہ ”انگارے“ کے ذریعے سخت احتجاج کیا۔ ان کے اس انقلابی عمل نے ادب کی بہت سی قدروں کو زیر و زبر کر دیا۔ موضوع اور تکنیک دونوں ہی لحاظ سے اردو افسانہ میں تبدیلی آئی اور یہ تبدیلی بعد کے افسانہ نگاروں کی ایک عام اور مقبول طرز بن گئی۔

”انگارے“ مغرب کے فنی اور فکری نظریوں کی روشنی میں نمودار ہوا تھا۔ اس کے مصنفین اس بات کو بخوبی محسوس کر رہے تھے کہ ملکی مسائل محض اصلاحی سطح نظر سے حل نہیں ہو سکتے بلکہ اس کے لیے جارحانہ رویہ بھی اختیار کرنا ہوگا۔ اسی انتہا پسندی کے عمل نے ”انگارے“ کی شکل اختیار کی۔ اس مجموعے کے مصنفین نے اپنے افسانوں کا موضوع عصری سماج اور اس کی گھناؤنی ذہنیت کو بنایا تھا۔ نقاب میں چھپے ہوئے بد صورت چہرے کی نشاندہی کی تھی۔ جنسی بھوک، ذہنی الجھنوں اور شعور و لاشعور کی کشمکش کو اجاگر کیا تھا۔ غرض یہ کہ ملک کے عصری مسائل کا ”انگارے“ بے محابہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار تھا۔ اس کے رواج رواں سید سجاد ظہیر تھے۔ سید سجاد ظہیر لندن میں بیرسٹری کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے گئے ہوئے تھے۔ وہ اپنی طالب علمی کے دوران ۱۹۳۱ء میں چھ ماہ کے لیے ہندوستان آئے تو تحفۂ یادگار مجموعہ ہندوستانی قاری کے سپرد کر گئے۔

”انگارے“ نومبر ۱۹۳۲ء میں نظمی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے اس ترتیب سے شامل تھے۔ ”خیند نہیں آتی“، ”جنت کی بشارت“، ”گرمیوں کی ایک رات“، ”دلاری“، ”پھر یہ ہنگامہ“۔ احمد علی کے دو افسانے ”بادل نہیں آتے“، ”مہاوٹوں کی ایک رات“ محمود انظر کا افسانہ ”جواں مردی“ رشید جہاں کا افسانہ ”دلی کی میر“ اور انھیں کا ایک مختصر

ڈرامہ ”پردے کے پیچھے“ اس میں شامل تھا۔ ”انگارے“ کے منظر عام پر آتے ہی تنگ نظر اور استحصال پسند لوگوں نے اس کو فحش قرار دیا اور حکومت سے اس کتاب کو ضبط کر لینے کا مطالبہ کیا۔ اعتدال پسند ادیبوں نے اپیل کی کہ ”انگارے“ کو محض فنی نقطہ نظر سے پرکھنا چاہیے اور مذہب کو ادب سے دور رکھنا چاہیے۔

مذکورہ عہد کے تناظر میں یہ مجموعہ دراصل اردو افسانے کی تاریخ میں ایک ایسے سنگم کا کام انجام دیتا ہے جہاں پریم چند اسکول کے حقیقت پسندانہ رجحانات اور میدرم دبستان کے رومانی میلانات مل کر، مغربی فن سے پورا استفادہ کرتے ہوئے ایک جدید اور تابناک صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اس میں پہلی بار ہندوستانی مسائل کو مغربی زاویہ نظر سے دیکھا گیا، بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین اور پرورش پاتی ہوئی ذہنی الجھنوں کو بغیر رو رعایت کے سپاٹ اور دو ٹوک سبب میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے طرز بیان میں طنز کی تلخی، جھنجھل ہٹ، ابتذال اور عامیانہ پن کی آمیزش ضرور ہے مگر بحیثیت مجموعی اس نے صاف گوئی کے ساتھ موجودہ مسائل کی طرف بھرپور غور و فکر کی دعوت دی جس کا اعتراف سبھی نے کیا ہے۔ سجاد ظہیر اس کے ہر زاویے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اس کی... بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقِ نویسی کے خلاف غصہ اور ہيجان زیادہ تھا۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی ان ہی خامیوں کو پکڑ کر انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈہ کیا۔“ (روشنائی۔ ۱۹)

انگریز حکومت نے جو جنگ آزادی کی تحریک سے خوف زدہ تھی، دقِ نویسی خیالات اور کٹر پنہنی لوگوں کے واویلہ کو بہانہ بنا کر ۲۵ مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں اس کے ضبط کیے جانے کا باضابطہ اعلان کر دیا۔

”انگارے“ کے مصنفین اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال گھرانوں سے متعلق تھے جیسے سجاد ظہیر کے والد وزیر حسن لکھنؤ کے مشہور سماجی کارکن اور نہایت کامیاب وکیل تھے۔ کرشنجن کالج میں تعلیم

حاصل کرنے کے دوران اناطول فرانس اور برٹینڈر رسل سجاد ظہیر کے محبوب ترین ادیب تھے، لکھنؤ یونیورسٹی سے بی اے کرنے کے بعد جب وہ اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن روانہ ہوئے تو مارکس ازم کے مطالعے میں مصروف تھے۔ سوئزر لینڈ میں فرانسیسی زبان و ادب کا مطالعہ کیا اور آکسفورڈ سے پیرٹری کا امتحان پاس کیا۔ انھوں نے ڈنمارک، جرمنی، آسٹریا اور اٹلی کی سیاحت کی۔ ”انگارے“ میں شامل پانچوں افسانے یورپ کی اسی کھلی فضا میں خلق کیے گئے۔

احمد علی نے دہلی، لکھنؤ اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی۔ انگریزی ادب میں ایم اے کیا، وہ ملک کی مختلف یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب کی درس و تدریس سے وابستہ رہے۔ رشید جہاں بانی گرلس کالج علی گڑھ کی بنی تھیں۔ آزادی اور روشن خیالی ورثے میں ملی تھیں۔ وہ پہلی مسلم خاتون تھیں جنھوں نے دہلی سے ایم بی بی ایس کرنے کے بعد میڈیکل پریکٹس شروع کی تھی۔ محمود انظر نے انگریزی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اعلیٰ تعلیم آکسفورڈ میں حاصل کی۔ سماجی کارکن رشید جہاں سے ۱۹۳۴ء میں شادی کی۔

سجاد ظہیر ”انگارے“ کے محرک ہی نہیں بلکہ اہم افسانہ نگار بھی ہیں۔ اس لیے ”ن“ پر تفصیلی گفتگو کرنے سے پہلے مجموعہ میں شامل دوسرے افسانہ نگاروں کا جائزہ لینا بہتر ہوگا۔ احمد علی کا افسانہ ”بادل نہیں آتے“ عریانی سے قطع نظر بیانیہ انداز کا اچھوتا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ داخلی خود کلامی کی تکنیک پر منحصر ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں ایک ایسی عورت کی ذہنی حالت پر روشنی ڈالی ہے جس کی شادی اس کی مرضی کے بغیر بظاہر ایک نیک اور پرہیزگار مولوی سے کر دی جاتی ہے مگر حقیقتاً وہ جنسی لذت پرستی کا شکار ہے اور مجبور عورت محض یہ سوچتی رہ جاتی ہے کہ:

”عورت کبخت ماری کی بھی کیا جان ہے کام کرے کاج کرے، اس

پر طرہ یہ کہ بچے جننا جی چاہے نہ چاہے جب میاں موئے کاجی چاہا

ہاتھ پکڑ کر کھینچ لیا۔“

احمد علی نے اپنے دوسرے افسانہ ”مہاوٹوں کی ایک رات“ میں انسان کی مفلسی، محرومی اور سماجی و معاشرتی مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ بیانیہ انداز میں لکھے ہوئے یہ دونوں افسانے حقیقت نگاری کے ترجمان ہیں۔ ان دونوں افسانوں کا مواد انھوں نے سماجی زندگی کے مختلف

گوشتوں سے حاصل کیا ہے۔ جہاں مذہب، سیاست، سماج اور اخلاق کے نام پر ریہ کاری ہوتی ہے، جنسی آسودگی حاصل کی جاتی ہے۔

”انگارے“ میں ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کے شوہر محمود انظر کا ہے۔ اس کا عنوان ہے ”جو انمردی“۔ یہ افسانہ انھوں نے انگریزی میں لکھا تھا جس کو سجاد ظہیر نے اردو کے قالب میں ڈھالا۔ ”جو انمردی“ میں مرد کے جھوٹے وقار اور کھوکھلی ذہنیت کو بڑے طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فضا، ماحول اور برتاؤ کے اعتبار سے اس افسانے کو ادبی حلقہ میں پسند کیا گیا۔

رشید جہاں انقلابی ذہن کی مالک تھیں۔ وہ معاشرے میں واضح تبدیلی لانا چاہتی تھیں۔ اس لیے انھوں نے آزادی نسواں کے تین معاصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح مصداقہ نہیں بلکہ جہانگیر رو یہ اختیار کیا۔ افسانہ ”دلی کی سیر“ میں انھوں نے عورت کی ازدواجی زندگی، اس کی تنہائی اور بے بسی کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے اس کی گھٹی گھٹی زندگی اور مرد کے حاکمانہ رویے کو اجاگر کیا ہے۔ اس مختصر افسانے کا سارا عمل علامتی معلوم ہوتا ہے۔ دلی ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ایک برقع پوش عورت اپنے سامان کو سنبھالے بیٹھی ہے اور اپنے آپ کو متحد مردوں کی نگاہوں سے بچنے کا جتن کر رہی ہے۔ اس کا شوہر اپنے کسی دوست کے ساتھ باہر جاتا ہے اور وہاں سے کھانا کھا کر واپس آتا ہے اور بیوی سے دریافت کرتا ہے کہ اگر تمہیں بھوک لگی ہو تو تمہارے لیے کچھ پوری وغیرہ لے لوں۔ بیوی کو اس کی یہ بے اعتنائی اور نظر انداز کیے جانے کی صورت حال ناگوار گزرتی ہے۔ وہ نہ صرف کھانے سے انکار کر دیتی ہے بلکہ دلی کی سیر سے بھی۔ برابری کے اس تصور اور پاد عزت برتاؤ کے اس احساس کو پہلی بار رشید جہاں نے نہایت خوبی سے اجاگر کیا۔ یہ عزم ان کے ڈرامہ ”پردے کے پیچھے“ میں بھی نظر آتا ہے۔ ایک ایکٹ کے اس ڈرامے کے دو مرکزی کردار، آفتاب بیگم اور محمدی کے ہیں۔ ان کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ان کے سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے ڈھنگ کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مسلم گھرانوں کی اندرونی زندگی کے تکلیف وہ حقائق قاری کے سامنے ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ سجاد ظہیر اس مجموعے کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ ان کے پہلے افسانے ”نیند نہیں آتی“ کا آغاز رات کی خاموش تاریکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ ذہن میں گھڑ

گھر، ٹخ، ٹخ، چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند در پہنچے گھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور اُن کا دوست ابھرتے ہیں۔ تو، تو، میں، میں، کی تکرار۔ ”خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے“ کا احساس، ٹپ، ٹپ کھٹ۔ دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔ موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔ مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔ بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر کا جھگڑا۔ موغل اور متجمل کی بحث۔ اماں کی باتیں۔ اُن کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پرانے کھنڈر میں لو چلنے کی آواز۔ خون تھوکتی ہوئی ماں جو بس پٹنگ پر لیٹی رہی۔ ایک مہینہ، دو مہینہ، تین مہینہ۔ ایک سال، دو سال، سو سال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے منظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ وہ ابھی شاعر کی مفلسی اور تنگ دستی کا احساس بھی نہ کر۔ کاتھ کہ بیوی کی حیثیت لونڈی جیسی ہو جاتی ہے۔ خون کا سمندر ٹھٹھٹھ مارتا ہے۔ چار برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے؟ خیال اس طرف منتقل ہوا ہی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا دہلا دینے والا منظر اور پھر ٹن ٹن ٹن۔ افسانہ ختم۔

قاری پہلی نظر میں ہی اندازہ لگا لیتا ہے کہ یہ افسانہ روایتی انداز سے الگ ہٹ کر خلق کیا گیا ہے۔ اس میں نہ تو پلاٹ کی ترتیب ہے اور نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت بلکہ مختلف واقعات کو کولاژ کی شکل میں صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ خلط ملط واقعات یا منظر کا آپس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ سنجیدہ قاری کو ان گنڈہ سروں کو ترتیب دیتے ہوئے تسلسل میں لا کر خود نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے۔ مختلف النوع واقعات سے گنڈہ پیکر خلق کرنا اور پھر ان پیکروں کو کسی ایک حادی پیکر میں ضم کرنا بلاشبہ اردو افسانے میں ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ تھا۔

”جست کی بشارت“ میں سجاد ظہیر لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے افسانے کا آغاز اس طرح کرتے ہیں:

”یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے مگر بد قسمتی سے دو فرقتے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔“

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور اساتذہ کی



تشدد ہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زہد چمکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ”ان کے ایک ایک بال کو خوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی۔“ ایب ہی ایک کردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے درغلانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ ایسے موقع پر انھیں ”خوا کی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زلیخا کا عشق، یوسف کی چاک دامانی“ یاد آ جاتی ہے:

”میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری اطاعت میں تمام زندگی

اس قدر محو رہا کہ کبھی تو نے اپنی عقل اور اپنے خیال کو جنبش تک نہ دی جو

دونوں شیطانی طاقتیں اور کفر و الحاد کی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان و اعتقاد

کی دشمن ہے۔ تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے کبھی نور ایمان کو عقل کے

زنگ سے تاریک نہ ہونے دیا، تیرا انعام بخت ابدی ہے جس میں تیری

خواہش پوری کی جائے گی۔“

مصنف کی خوبی یہ ہے کہ اس نے اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، جدید علوم و فنون سے بیگانگی وغیرہ پر براہ راست ضرب لگانے کے بجائے، زہر سے بچھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول کر جنت کی بشارت کا اعلان کر دیا۔ یہاں عام قاری، مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے جو بڑھوسکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تھوڑا ہے۔ طنز کا ایک دوسرا پہلو اس کشمکش میں مضمر ہے جو نیند اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ نیند اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبایا جاسکتا۔ افسانے میں حقیقی زندگی اور موہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنز یہ رویے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اس امر پر بغیر طنز کے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیونکہ فکشن میں براہ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تھوڑی جاتی ہے۔

افسانہ ”گرمیوں کی ایک رات“ میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ ارسطو کے المیہ کے پلاٹ کی طرح وحدتِ عمل اور وحدتِ وقت دونوں کا پابند پلاٹ ہے۔ حتیٰ کہ وحدتِ مقام تک کا بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔ کہانی کا سارا عمل ایک پارک سے ایک سینما تک مرکزی کردار کی چہل قدمی پر محیط ہے جو کچھ واقعات پیش آتے ہیں، اسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجام بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے امیر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ مفلس چہرہ اسی منہ تکتا رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔ تین طبقوں کی اس کہانی کے نوکس میں متوسط طبقہ ہے جو نچلے طبقے سے اپنے آپ کو شناخت (Identify) نہیں کرتا اور اوپری طبقہ کی دوستی اور رفقت کو اپنے لیے فخر تصور کرتا ہے۔ افسانے کے کینوس پر جو منظر بھرتا ہے وہ امین آباد پارک کا ہے جہاں منشی برکت علی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ جیب میں ایک روپیہ ہے جو بطور رشوت ملا ہے۔ ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کے دفتر کا چہرہ اسی جنم ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے ”منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ“ جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اٹھ کھڑے ہوئے۔ انکار اور اصرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سینما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے اور اندر سے نکلنے والوں میں اُن کے کالج کا ایک پرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ وہ نچرا سننے چل دیتے ہیں:

”پرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، بخت نگاہ، فردوس گوش،

منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہو لیے۔ جنم کی طرف اُن کا خیال بھی نہ

گیا۔ جب موٹر چلنے لگی تو انھوں نے دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا

ہے۔“

یہ اختتامی جملے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہر شخص کو مختلف اوقات میں کہیں نہ کہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے ضمیر کی بات مانے یا نفس کی۔ نفس بہر حال ایک زبردست قوت ہے جس کا ضمیر پر حاوی ہو جانا بھلے ہی افسوسناک ہو لیکن باعثِ حیرت نہیں ہے۔

”ڈلاری“ ایک نسبتاً پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں پلاٹ، وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔

بظہر یہ ایک سیدھی سادی بے سہارا لوٹڈی کی کہانی ہے جو شیخ کاظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلا نے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی ولہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ”امی خدا کے لیے اس بد نصیب کو اکیلی چھوڑ دیجئے وہ کافی سزا پا چکی ہے۔“ تو اُس کی قوت برداشت ختم ہو جاتی ہے:

”اس آواز کے سننے کی تاب نہ لا سکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں پھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجہ ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بیدلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اور اب یہ حالت ہے کہ وہ بھی یوں باتیں کرنے لگے! اس روحانی کوفت نے ڈلاری کو اُس وقت نسوانی حمیت کا مجسمہ بنا دیا۔ وہ اٹھ کھڑی ہوئی اور اُس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے بُنا شروع کیا۔ مگر یہ ایک مجروح، ہڈ شکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری کوشش تھی۔ اُس دن، رات کو وہ پھر غائب ہو گئی۔“

کاظم کے ترس کھانے سے ڈلاری کی انا کو ایسی خمیس پہنچتی ہے کہ وہ قابلِ رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہتر سمجھتی ہے۔ افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرامڈ کے نقطہ نظر کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ اس سطح نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ انھوں نے جس طرح ڈلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیت کو اجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطہ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانہ کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعہ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

”پھر یہ ہنگامہ“ کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔ اس منطقی بحث کا مقصد کیا

ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گوشتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بھیڑ، منتر، ڈبکیوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر اُن کے مسمار ہو جانے، کھنڈرات میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ قاری ابھی اس فضا سے مانوس بھی نہیں ہونے پاتا کہ ایک نیا واقعہ، کلو کے جوان لڑکے کو سرنپ سے ڈسنے کا بیان ہوتا ہے۔ رقت کے اس ماحول سے افسانہ اچانک عشق کی سرمئی وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ حامد اپنی رشتہ کی بہن سلطانہ پر عاشق ہو جاتا ہے مگر سلطانہ کی والدہ کو حامد کی ماں کی صورت سے نفرت تھی اس لیے شادی کے پیغام کو رد کر دیا جاتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ لڑکا خاندانی ہے۔ برسرِ روزگار ہے، سعادت مند ہے۔ آخر کار عشق صادق رنگ لاتا ہے۔ روتھے ہوئے من جاتے ہیں اور حامد میاں کی سلطانہ بیگم سے شادی ہو جاتی ہے۔ بارہ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ جو خود کلامی سے شروع ہوا تھا، یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ پچھلے واقعات کا عکس ایک بار پھر ابھرتا ہے۔ مخصوص و مانوس فضا اور بیان کا عادی ذہن چھوٹے چھوٹے واقعات، ہر لمحہ بدلتے ہوئے منظر اور بے ربط جموں کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاید کوئی منطقی ربط بن سکے اور ابھی ہوئی ڈور کا سرا اُس کے ہاتھ آ جائے۔

افسانے کا عنوان قابلِ توجہ ہے جو غالب کی مشہور غزل ”دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے“ کے قطعہ بند اشعار (پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟) سے لیا گیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سجاد ظہیر نے یہ عنوان محض خیال کی رو میں قائم کر لیا یا ان کے پیش نظر غالب کے شعر کی خیال انگیز معنویت تھی۔ کہ اس غزل میں شوخی اور ظرافت کے پیرایے میں جو سوالات اٹھائے گئے ہیں اُن میں خدا کی قدرت کے مقابل فطرت، آدمی اور آدمی کی خود نمائی کو حریفانہ قوت کے طور پر دکھایا گیا ہے جن کی جلوہ خیزی کے باعث عقل عاجز اور حیران ہے۔ عنوان کے انتخاب کا افسانہ پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سجاد ظہیر کے افسانے میں زندگی پر فلسفیانہ غور و فکر کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں اور اگر اس قسم کا کوئی عنصر ہے تو وہ غالب کے اشعار کے تناظر سے مماثل ہے یا مختلف۔ سجاد ظہیر نے مثلاً خواجہ میر درد کے اس مشہور شعر سے اپنے افسانے کا عنوان لیا ہوتا۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے

ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تو افسانے سے ہماری توقعات دوسری طرح کی ہوتیں۔ ”پھر یہ ہنگامہ“ میں آزاد تلازموں کی رد فکر کا ایک محور یقیناً قائم کرتی ہے جو زندگی کی سنگدلی اور سفاکی اور اس کے مقابل اجل زدہ آدمی کی بے بسی اور شکست سے لے کر انسانی سماج میں نا انصافی اور انسانوں کے باہمی سلوک میں خود غرضی اور بے رحمی کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سب سے بڑھ کر زندگی کے تجربے کا بے سرو پا اور تقریباً ناقابل فہم ہونا منطق کی شکست اور آدمی کی مایوسی کو ناگزیر بنادیتا ہے۔ غائب کے مذکورہ شعر میں حیرت لطف کا سرچشمہ ہے اور سچی دظہیر کے افسانہ میں حیرت ایک کبھی نہ ختم ہونے والے دکھ کی طرف لے جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کا مجموعی تاثر ”ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چے“ سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ میں در پردہ جو سوال ابھرتا ہے وہ اقبال کی نظم ”لینن خدا کے حضور میں“ کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے۔

’تو کوئی دنیا کا خدا ہے؟‘

پروفیسر جمیل جالبی نے حسن عسکری کے افسانہ ”حرام جادو“ اور ”چائے کی پیلی“ کے حوالہ سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

”شعور کی رو، وہ بنیادی تکنیک ہے جسے عسکری نے نہ صرف متعارف کرایا

بلکہ نہایت خوبی سے نبھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولا۔“

(تنقید اور تجزیہ۔ ص ۱۰۳)

پروفیسر جمیل جالبی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جاسکتا کیونکہ انھوں نے دو باتوں کو یکجا کر دیا ہے۔۔۔۔۔

۱۔ شعور کی رو سے متعارف کرانا

۲۔ نہایت خوبی سے نبھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولنا۔

دوسری بات تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن پہلی بات سے اس لیے اتفاق نہیں ہو سکتا کہ سجاد ظہیر نے حسن عسکری کے دونوں افسانوں کے شائع ہونے سے تقریباً آٹھ سال پہلے اردو قاری کو شعور کی رو سے واقف کرادیا تھا۔ وہ نہ صرف اس تکنیک سے واقف تھے بلکہ انھوں نے اس تکنیک کو سمجھا اور اپنے افسانوں میں برتا۔ انھوں نے اس سلسلے میں جوائس کے مشہور ناول ”پولیسیر“ سے

بطور خاص استفادہ کیا جس کا اعتراف فکشن کے اکثر ناقدین نے کیا ہے۔ دراصل جو اُس کے یہاں شعور کی رو کے پیش کرنے کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں لیکن سجاد ظہیر نے جو اُس کی دو ایک تدبیروں سے بطور خاص کام لیا ہے۔ مثلاً انھیں آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے ایک لفظ یا خیال سے دوسرا لفظ یا خیال سُوجھتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنی بات کو بڑھانے کے لیے اکثر تافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ ”نیند نہیں آتی“ کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کیجئے:

”واہ واہ! مصیبت خداوندی، خداوندی اور رنڈی اور بھنڈی۔ غلط بھن  
ڈی ہے۔ بھنڈی تھوڑی ہے۔ میاں اکبر اتنا بھی اپنی حد سے نہ باہر نکل  
چلے۔ اور کیا ہے؟ بحرِ رجز میں ڈال کے بحرِ مل چلے، بحرِ مل چلے، خوب!  
وہ طفل کیا گرے جو گھٹنوں کے بل چلے۔ انگور کھٹے! آپ کو کھٹس پسند  
ہے؟“

غور کیجئے وہ کردار جسے نیند نہیں آرہی، بستر پر لیٹا ہے اور اس کا شعور آزاد تلازمہ خیالات کے تحت رواں ہے۔ قافیے کی صوتی مناسبت سے ’خداوندی‘ پھر رنڈی اور اُس کے بعد بھنڈی یاد آتی ہے۔ کردار سوچتا ہے کہ وہ کہاں سے کہاں چلا گیا چنانچہ ’حد‘ کا تلازمہ قائم ہوتا ہے۔ ”انگارے“ میں شامل ایک اور مصنف احمد علی نے اپنے افسانے ”بادل نہیں آتے“ میں شعور کی زد کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بھی وہی تکنیک اختیار کی جو سجاد ظہیر نے کی یعنی ایک طرح سے دونوں پر پولیسیز کے مخصوص طریقہ کار کا اثر بہت واضح ہے لہذا جمیل جالبی کا یہ کہنا درست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی زد سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا جو جو اُس کے پولیسیز میں موجود ہیں چنانچہ ”حرا مجادی“ یا ”چائے کی پیلی“ ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ ابھر کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خود کلامی کے علاوہ منقول خود کلامی سے کام لیا ہے اور راوی کا جست جست بہت مختصر سی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جبکہ سجاد ظہیر کے افسانے ”نیند نہیں آتی“ میں صرف داخلی خود کلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ”بادل نہیں آتے“ کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے کا پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خود

کلامی پر منحصر ہے۔ ”نہیں نہیں آتی“ میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود ہے جبکہ ’حرامبادی‘ میں داخلی وقت حادی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت بھی موجود ہے۔ سجاد ظہیر کے دوسرے افسانے ’پھر یہ ہنگامہ‘ میں راوی بیان کا سہارا لیتا ہے۔ اس میں داخلی خود کلامی بھی موجود ہے۔ ”نہیں نہیں آتی“ میں جذباتیت بہت نمایاں ہے جبکہ ’پھر یہ ہنگامہ‘ میں ایک مخصوص فنی نظم و ضبط کا احساس بہت واضح ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ انکارے اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا اور سجاد ظہیر پہلے افسانہ نگار، جنہوں نے ’شعور کی رو‘ کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اسے رواج دیا۔ چونکہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں یہ تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور پارکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔ سجاد ظہیر نے اس طرز میں لکھنے کے لیے جوائس کی طرح شدید ریاضت بھی نہیں کی اور نہ ہی اس کی طرح معجزہ فن کی نمود کے لیے اپنی زندگی کے دس سال صرف کیے تھے۔ پھر بھی فکری اور فنی دونوں نقطہ نظر سے سجاد ظہیر کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ ان افسانوں کی اشاعت کے بعد حقیقت اور تخیل، اصلاح اور رد، نکل کر بے باک حقیقت نگاری کی بنیاد ڈالتے ہیں ورنہ اس سے قبل اردو افسانہ عموماً سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہوتا تھا جس میں زندگی کے پیچیدہ مسائل اور نفسی کشمکش کا اظہار نمایاں نہیں تھا۔ ان افسانوں میں زندگی کے کچھ اہم پہلوؤں سے جان بوجھ کر چشم پوشی کی جاتی تھی یا کسی نے بہت جسارت کی تو اشارہ کنیہ میں ان کی نشاندہی کر دی۔ سجاد ظہیر نے جملہ احتیاطی تدابیر کو تقریباً بالائے طاق رکھتے ہوئے زندگی کے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی۔ بیجا سماجی پابندیوں پر تیر و نشتر چلاتے ہوئے اخلاقی جسارت کا بھی ثبوت دیا۔ افسانہ کے مروجہ انداز کو، جس میں پلاٹ اور کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل تھی، نظر انداز کرتے ہوئے افسانہ کی مغربی تکنیک کی راہ اپنائی۔ ان کی نظر میں پلاٹ اور اس کی ترتیب کو اولیت حاصل نہ ہو کر، کردار بلکہ کردار سے بھی زیادہ صورت حال کو مرکزیت حاصل تھی۔ انہوں نے طرز بیان مختصر مگر جامع اپنایا جس میں محض معنی خیز اشاروں سے کام لیا اور درمیانی کڑیوں کو ملانے کا سلسلہ قاری کے سپرد کر دیا۔ اس تبدیلی کی وجہ سے اردو افسانے میں ہر قسم کے موضوعات پر بے باکی سے اظہار رائے کے دروازے کھل گئے اور خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ باطنی زندگی

پر بھی خاطر خواہ توجہ دی جانے لگی۔ اس سے انکار نہیں کہ فنی اعتبار سے سجاد ظہیر کے افسانے بہت مہذبہ نہیں ہیں۔ شاید اس لیے بھی کہ یہ محض فن کے اظہار کے لیے تخلیق نہیں کیے گئے بلکہ سماجی اسباب و علل تلاش کرنے خصوصاً مسلم معاشرے میں سفید پوشوں کے کردار کو طنز کا بَدف بنانے کے لیے خلق کیے گئے تھے۔ ان میں نعرۂ انقلاب نہیں ہے لیکن مذہب کے غلبہ اور حقوق کی پامالی کے خلاف بیزاری اور احتجاج ضرور ہے۔ لیکن کیا یہ اہم بات نہیں ہے کہ سجاد ظہیر نے مستقبل کے لیے اردو افسانے کی سمت و رفتار کا تعین کر دیا، اور شعور کی زد کی تکنیک کو استعمال کر کے اردو فکشن کو کواثر، داخلی خودکلامی، منقول خودکلامی اور آزاد تلامزہ خیال جیسی فنی تدابیر سے متعارف کرایا۔



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں خرید اس طرح کی شائع دار،  
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ حقیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067



## اردو افسانہ: مغربی ادبی روایات کے تناظر میں

مغرب کے فلسفیانہ اور ادبی نظریات اور علم نفسیات کے پیدا کردہ رجحانات نے اردو افسانہ کو ایک نئی جہت دی ہے۔ خصوصاً تحلیل نفسی، شعور کی زو، آزاد تلامزہ خیال، داخلی خود کلامی، علامت نگاری، وجودیت اور تجریدیت نے انسانی شخصیت کے مطالعہ کو کس حد تک متاثر کیا ہے، اردو افسانہ نے میں اس کے تہہ پہ تہہ اثرات نظر آتے ہیں۔

ادب کی کچھ تخلیقی اصناف ایسی ہیں جن کا تعلق معاشرے اور فرد سے بڑا گہرا ہوتا ہے۔ افسانہ، ڈرامہ، ناول وغیرہ ان کی مثالیں ہیں۔ ادبی صنف جو بھی ہو وہ ایک فرد کے شعور اور لا شعور کے وسیع سے وجود میں آتی ہے اور فرد بہر حال معاشرہ کا ایک حصہ ہوتا ہے لیکن ضروری نہیں ہے فن پارے کی تعبیر لکھنے والے کے مافی الضمیر تک ادب محدود ہو۔ مثال کے طور پر آپ کسی ادیب کے شہ پارے کو لے لیجئے۔ غالب کی کوئی غزل، منٹو کا افسانہ یا آغا حشر کا ڈرامہ۔ ان کی قرات کے بعد ہر قاری اپنی اپنی پسند اور مزاج کے مطابق ان فن پاروں کی تعبیر پیش کرے گا۔ اسی لیے رولز پارٹھ نے کہا تھا کہ مصنف مرچکا ہے۔ متن کے قائم ہوتے ہی مصنف باہر کا آدمی بن جاتا ہے۔ ڈرامہ ناول یا افسانے کی تعبیر سے سماجی علوم کا خاص تعلق ہے۔ کیونکہ ان میں معاشرہ، اس کا ماحول، پس منظر، اس میں بسنے والے افراد سب اس کی دروبست کا حصہ ہیں۔ فرد کردار ہے اور معاشرہ ان کرداروں کی آماجگاہ۔ الگ الگ خطوں اور گروہوں کے ثقافتی اور نفسیاتی طور طریقے ہیں۔ تحلیل نفسی کے ماہرین ان ہی کے پیش نظر تجزیہ کرتے ہیں اور ان کی ذہنی حالت کا اور ان کے بیان و اظہار کا جائزہ لے کر کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے ہم انگریزی ادب سے شیکسپیر اور اردو سے غالب، اقبال، منٹو یا قرۃ العین حیدر کے فن پاروں کو پیش کر سکتے ہیں۔

فلپ آرم اسٹرانگ نے بڑی بلیغ بات کہی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین سگمنڈ فروئڈ، رنیک،

لاکھ اور ایرکسن نے شیکسپیئر کے عمیق مطالعے کے بعد ہی اس طرزِ تعبیر کو سمجھا اور مشہور کیا۔ شیکسپیئر کا The Tempest-Hamlet اور رومیو جولیٹ کے تجزیے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ گرچہ اردو میں مغربی مصنفین کی طرح کوئی خصوصی مطالعہ نہیں پیش کیا گیا مگر بعض ناقدین نے اس موضوع پر غور و فکر ضرور کیا ہے۔ بطور خاص منٹو، بیدی، عصمت کے افسانے پر تنقید لکھتے ہوئے یہ وصف تلاش کیا گیا ہے۔ انوکھی مسکراہٹ (محمد حسن) بیدی کا متھن یا پھر منٹو کے افسانے ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، کھول دو یا ٹو بہ ٹیک سنگھ وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن کو تحلیل نفسی کے حوالے سے پڑھنے پر توجہ کی گئی ہے۔

تحلیل نفسی

تحلیل نفسی پر مبنی تنقید (Psycho-analytical criticism) کا تعلق اولاً خالق (متن کے خالق) اور اس کے تخلیق کردہ متن (فلشن یا شاعری) سے ہوتا ہے۔ مگر عصری تنقید نے اس تحلیل نفسی کے متعلقات کو تقریباً بدل کر رکھ دیا ہے۔ ایک ملکب خیال نے اسے متن کے قارئین کی نفسیات سے منسلک کر دیا جب کہ دوسرے اسکول نے اسے مصنف کے رویے اور اس کے طرزِ فکر اور نفسی محرکات سے متعلق کر دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اس اعتبار سے متن ہی مرکز ٹھہرتا ہے۔ رولان بارتھ نے بھی متن کے سارے انسلالات کو رد کر کے صرف اور صرف متن کو ہی معنی خیزی اور سارے معنی کا منبع قرار دیا ہے۔ یہ ایک نئی تعبیر تھی۔ یعنی اس اسکول کے ہر قاری/ناقد نے اپنی اپنی ذہنی کیفیت کے زیر اثر متنی قرأت پر زور دیا ہے۔ نارمن ہولینڈ نے اسے Ego - Psychology (خود پسندی کی نفسیات) کی تنقید سے تعبیر کیا ہے۔ اس موضوع کا مطالعہ اسی اصطلاح کی شرحوں کے مطابق ہی ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب قاری ذہنی طور پر ایسا ہو کہ جیسے وہ خود کو یا متن کو دوبارہ تخلیق کر رہا ہو۔ ان جملہ حقائق کے ساتھ یہ طے ہے کہ تحلیل نفسی یا نفسیاتی زاویہ مطالعہ افسانہ نگار اور افسانے کے نقاد دونوں کے لیے سودمند ہے۔ اب تک یہ دیکھا گیا کہ منٹو کا افسانوی ادب اس طرزِ مطالعہ کے لیے انتہائی اہم مظہر ثابت ہوا ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ راجندر سنگھ بیدی کے یہاں تحلیل نفسی کے کوائف نہیں ہیں، خوب ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اور وارث علوی کے مطالعات اس ذیل میں پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ پروفیسر نور الحسن

نقوی نے ایڈلر کے نفسیاتی نظریے کی رو سے پریم چند کے مشہور افسانے ”کفن“ کے کرداروں کو احساس کمتری اور احساس برتری کے حوالے سے پرکھا ہے۔ اُن کے مطابق:

”گھیسو اور مادھو نشے کے عالم میں پکی ہوئی پوریاں بھکاری کو دے دیتے

ہیں تو گویا ساری زندگی کی فاقہ مستی کا بدلہ لے لیتے ہیں۔“ (فن تنقید

اور اردو تنقید نگاری، ص ۶۰)

عام طور پر Psycho Synthesis یا پھر Psycho Analysis کے ترجمے کے طور پر اردو میں تحلیل نفسی کی اصطلاح کو رواج دیا جا چکا ہے۔ حقیقت میں انگریزی کی ان دونوں اصطلاحات کا مناسب اور درست ترجمہ نفسیاتی تجزیہ ہونا چاہئے۔ اردو میں چونکہ تحلیل نفسی کو شہرت حاصل ہو چکی ہے اس لئے اس اصطلاح کا استعمال عام ہے۔ تحلیل نفسی درحقیقت اظہار کے دوران انسانی عمل کے ذہنی کوائف کو جدوجہد انداز سے پیش کرنے کا طریقہ ہے۔ تحلیل نفسی ایک ایسا طرز عمل ہے جس کے ذریعے ذہن کی مختلف کیفیتوں کو مجموعی موضوع بنا کر کسی تعلیم کی طرف نشاندہی کی جاتی ہے یعنی تحلیل نفسی انسان کے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات، جذبات اور احساسات کو ایک متحدہ موضوع بنا کر بیان کرنے کا خصوصی عمل ہے۔ اس عمل کا تعلق ادب سے کم اور نفسیات سے زیادہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس علم کی ایجاد کا تانا بانا اٹھارہویں صدی میں ایجاد شدہ علم Mesmerism سے جاملتا ہے۔ اس ایجاد کا سہرا آسٹریلیا کے ڈاکٹر مٹسمبر کے سر جاتا ہے۔ وہ ۱۸۳۳ء میں پیدا ہوئے تھے اور ۱۸۶۶ء میں اس علم کو مشہور کیا۔ ان کا طریقہ عمل تھیر انگیز تھا۔ وہ آنکھوں پر متواتر انگلیاں نہی کر ایسی ذہنی کیفیت میں مبتلا کر دیتے تھے کہ متاثر شخص سوال کرنے والے کو اس کے خفیہ واردات، ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں بتا دیتا تھا۔ آج بھی نفسیات کے ماہر ڈاکٹر (Psychiatrist) کچھ ایسا ہی عمل کرتے ہیں۔ ٹیزو یا اسکوفریٹینا کے مریض سے ڈاکٹر مختلف عنوان کے سوالات کر کے اس کی ذہنی حالت کا تجزیہ کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جرمنی کے ڈاکٹر وینٹ اور سنگمنڈ فرائیڈ نے بھی اسی طرز عمل کو اپنا کر تحلیل نفسی کا نظریہ پیش کیا تھا۔ جرمن فلسفی ڈاکٹر وینٹ نے ۱۸۷۹ء میں نظریہ خواب اور تحلیل نفسی کی جانب توجہ دی لیکن اسے ایک باقاعدہ نظری بنیاد سنگمنڈ فرائیڈ نے فراہم کی۔ اُس کا کہنا ہے کہ انسانی

شخصیت تمام تر نفسیاتی عوامل کے تابع ہے۔ زندگی کا ہر خلل کسی نہ کسی نفسیاتی خلل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ لہذا متوازن شخصیت کا تصور نفسیاتی توازن کے بغیر ممکن نہیں۔ ہمارے ہندوستان میں مداری اور جمورے کے کھیل میں بھی کچھ اسی طرح کی شعبد بازی سے کام لیا جاتا ہے۔ بظاہر یہ ایک تماشہ ہے مگر اس میں نفسیاتی کھیل ہی کھیلا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ مداری ناظرین کی نظر باندھ دیتا ہے۔ وہ وہی دیکھتے ہیں جو مداری دکھانا چاہتا ہے۔ جادو کا کھیل بھی تحلیل نفسی کی تکنیک سے ہی کھیلا جاتا ہے۔ اس کو نظر کا دھوکا کہتے ہیں کہ انسان حیر زدہ ہو جاتا ہے۔ ثابت یہ ہوا کہ تحلیل نفسی Psychoanalysis انسانی فکر و خیال کی تعبیر کا ایک طبی طریقہ کار ہے۔

بنیادی طور پر اس Psycho analysis کے فلسفیانہ سطح نگاہ کے چار تدریجی زاویے ہیں۔ اول شعور کی سطحیں، دوم شخصیت کے تشکیلی عناصر، سوم شخصیت کی حرکیات اور چہارم شخصیت کی نشوونما۔ شخصیت کی تشکیل و تعمیر میں فرائیڈ نے شعور کی تین سطحوں کا خصوصی ذکر کیا ہے۔

۱۔ شعور Conscious ہے۔ یہ زندگی کے روزمرہ اور عمومی نوعیت کے واقعات و کیفیات اور خیالات کی آماجگاہ ہے۔

۲۔ لاشعور (Unconscious) غیر تکمیل شدہ خواہشات، واقعات و خیالات کا ذخیرہ کہلاتا ہے۔

۳۔ تحت الشعور (SubConscious) شعور و لاشعور دونوں کو مربوط کرنے والی کڑی ہے۔ ہر سطح کا اپنا ایک عمل ہے لیکن ان کی کڑیاں باہم مربوط ہیں۔ جیسے وقت عملی زندگی کی مصروفیتیں یا سماجی زندگی کی پابندیاں انسان کو زیادہ دیر تک خیال و خواب کی دنیا میں نہیں رہنے دیتی ہیں۔ اسی سلسلہ کے ٹوٹنے اور جڑنے سے جو بیہوشی تیار ہوتا ہے وہ ادبی تخلیق کی بنیاد بن سکتا ہے۔ سب سے پہلے فرائیڈ کے ذریعے باقاعدہ نفسیاتی طور پر نفسی تجزیہ کا نظریہ پیش کیا گیا۔ اس نے اس حقیقت پر خصوصی توجہ دی کہ جس طرح انسان جسمانی امراض میں مبتلا ہوتا ہے اسی طرح ذہنی امراض بھی انسانی جسم سے متعلق ہوتے ہیں۔ ذہنی امراض کا مطالعہ کرنا اور ان وجوہات کو اظہار کا ذریعہ بناتے ہوئے وہ ذہنی کوائف کو الگ الگ طریقے سے پیش کرنے کے بجائے کسی ایک نکتہ سے مربوط کر کے اس کا جائزہ لینا ہے۔ یہ عمل ہی تحلیل نفسی یا نفسیاتی تجزیہ کا

ضامن ہوتا ہے۔ دراصل انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے منفی اور مثبت خیالات کے سلسلے کو کئی وجوہات سے مربوط کر کے کسی ایک موضوع سے منسلک کر دینا تحلیل نفسی کی دلیل ہے۔ اس طریقہ عمل میں ذہنی کوائف کو گو کہ جدا جدا انداز سے پیش کیا جاتا ہے لیکن وہ کسی نہ کسی موضوع سے مربوط ہوتے ہیں۔ نظریہ شعور اور تحلیل نفسی میں بنیادی فرق یہی ہے کہ شعور کی رو کے ذریعے جذبات، احساسات اور خیالات کی پیش کش ممکن ہے اور ان تمام خصوصیات کا تعلق منفی اور مثبت انداز سے قائم رہتا ہے لیکن تحلیل نفسی کے دوران منفی اور مثبت خیالات کو پیش نظر نہیں رکھا جاتا بلکہ ذہن ایک خیال یا ایک سے زائد خیال کے بارے میں ارادے کا تابع ہو جائے تو اس کی وجہ سے ادا ہونے والے مختلف امکانات کو تحلیل نفسی کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ فرائد کے مطابق انسانی وجود اور اس کی زندگی کا مقصد ہی جنس اور جنسی خواہش قرار پایا تھا اسی لیے اس نے ذہن کی صلاحیت کو جنس کے معاملے میں غور و فکر کرنے اور اس کے لئے منصوبہ سازی کی تریاک کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ حقیقت پیش کی کہ انسان کا ذہن غور و فکر کا منبع ہے اور وہ اسی وقت گہری سوچ کو ذہنی کوائف میں شامل کرتا ہے جبکہ اس کی جنسی بھوک شدت اختیار کر لیتی ہے۔ اس معاملہ میں فرائد یہ بھی لکھتا ہے کہ جنس کے لیے انسان مذہبی، اخلاقی اور سماجی اصولوں کو بھی فراموش کر سکتا ہے اسی لیے اس کے ذہن کی ترنگ کے بارے میں کوئی مثبت درجہ بندی یا منفی فکر کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی۔ اس نظریہ کے ماننے والوں کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ تمام نفسیاتی جرائم اور غیر اصولی کاموں کا منبع و مبداء جب ذہن ہے تو انسان کی جسمانی خرابیوں کی طرح دماغی امراض کی نمائندگی کے لئے ایک ایک درجے میں اسکا شمار کر کے تجزیہ کی کوشش کی جانی چاہئے تاکہ اس نفسیاتی تجزیہ کے توسط سے حقائق کو منظر عام پر لاتے ہوئے وہ تمام عوامل پیش کیے جائیں جو نفسیاتی تجزیہ کا وسیلہ بنتے ہیں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ تحلیل نفسی کی بنیاد فرائد کے نظریات سے مستحکم ہوتی ہے اور اس نظریے کو یورپی ادیبوں نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ آزادی رائے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایشیائی ممالک کے اہل قلم فنکاروں نے بھی اس طرز فکر کی طرف توجہ دی جس کی وجہ سے اس غلط فہمی کا آغاز ہو گیا کہ مذہب کی مخالفت اور اخلاق سے دوری کے علاوہ تہذیب و شناسائی کو ناپسند کرنے والے قلم کاروں نے تحلیل نفسی کی طرف توجہ دی کیونکہ

اس زمانے تک جنس کا ذکر اور جنسی عوامل پر گفتگو کو غیر اخلاقی مزاج کا مظہر سمجھا جاتا تھا۔ جیسے جیسے انسان کی ذہنی آزادی کا تصور عام ہوتا گیا۔ ادبیات میں تحلیل نفسی کے رویہ کو فروغ حاصل ہونے لگا۔ آج بھی اخلاقی اقدار کی پابند اردو زبان کے جدید اور مابعد جدید ادب کے علم بردار ادیبوں نے اپنی تحریروں میں تحلیل نفسی کو شامل کر کے فرائڈ کے اس نظریہ کی حمایت کا اعلان کیا ہے جس کا سلسلہ تنقید و تحقیق ہی نہیں بلکہ تخلیقی ادب کی درجہ بندی میں اہمیت کا حامل ہے۔ بہر حال یہ نکتہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تحلیل نفسی ایک طریقہ علاج ہے اور اس کا اطلاق کسی ادب پارہ پر اس طرح نہیں کیا جاسکتا جس طرح کہ کسی مریض پر کیا جاتا ہے کہ ادب میں افراد اور واقعات کا وجود استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے۔ کسی نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ ہیملٹ کو Oedipus Complex تھا تو اس سے شیکسپیئر کے ڈرامہ Hamlet پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

### شعور کی رو

اردو اصطلاح میں Stream of Consciousness کو شعور کی رو کہتے ہیں، کسی کا با شعور ہونا یہ باور کرانا ہے کہ وہ شخص آنکھیں اور کان کھلے رکھتا ہے۔ حواسِ خمسہ کو غیر معمولی طور پر بیدار رکھتا ہے۔ مشاہدہ اور سماعت کے ذریعہ اپنے فکر و خیال کو متحرک کرتا ہے۔ چونکہ یہ تحرک کسی رکاوٹ یا رخنے کے بغیر مستقل اور مسلسل بہاؤ میں رہتا ہے۔ یہ قدرت کے سائنسی اصول کہ انسان اور کائنات کی کوئی شے جامد نہیں ہوتی (Nothing is static in the world) کے تحت حرکت میں ہے۔ انسانی فکر بھی ایک شے ہے۔ ہر چند کہ یہ غیر مرئی شے ہے۔ اسے دیکھا نہیں جاسکتا، چھوا نہیں جاسکتا مگر دھارے بہتے رہتے ہیں آبشار کی صورت میں۔ با شعور فرد ان کا مرتبہ ہے۔ اشیاء کے نقش و نگار، شکل و صورت کی شناخت، لفظ و معنی کے تعبیرات سب اسی شعور کے کرشمے ہیں۔ سماج اور معاشرہ، ان میں رہنے والے لوگ اور ان کے گروہوں کے درمیان رشتوں کی شناخت دماغ سے زیادہ فرد کے بالیدہ شعور پر منحصر ہے۔ افسانہ میں ان ہی وضاحتوں سے عبارت ”شعور کی رو“ کی تکنیک کا استعمال کر کے جن تخلیق کاروں نے افسانے لکھے ہیں ان کی فنی عظمتوں میں اضافہ ہوا ہے۔ کیونکہ صنفِ افسانہ انسانی ذہن کی اس حالت کا بیان قرار پاتا ہے جس میں فکر

مسلل رواں دواں رہے جیسے کہ آبشار یا جھرنابہر رہا ہو اور تخلیق کار جب ان کیفیتوں سے گزرے تو لازماً اس کے تخلیق کردہ فن پاروں میں شہنائی کے سُردوں جیسی بہتی روانی ضرور ہوگی۔ یعنی ایک چکر ہے میرے پاؤں میں زنجیر نہیں۔

افسانہ لکھنے کا یہ وہ طریقہ ہے جس میں مصنف کسی شخص یا فرد کے دلی جذبات، ذہنی کیفیات، داخلی احساسات کی تجسیم کرتا ہے اور کبھی کبھی کرداروں میں وہ سنسنی پیدا کر دیتا ہے جو مکالمے کے تاثر کو فروں کرتا ہے یہ پھر کسی مناسب مکالمے سے اُسے بدل دینے میں معاونت کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ بیان کردہ عمل کو تہدیل کر دینے میں بھی مدد کرتا ہے۔ یہ سنسنی ہی وہ رو ہے جو کھڑے ہوئے خیالات، کیفیات نیز جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ ریزہ خیالی کو یکجا کر آبشار کی مانند رواں دواں رکھتی ہے۔ جب آبشار اپنے آخری مرحلے میں ٹھہرتا ہے تو کہیں دریا، کہیں جھیل، کہیں نالے بن جاتے ہیں۔ شعور کی رو (Stream of Consciousness) اسی آبشار جیسی ہے جب ٹھہرتی ہے تو کتنے حصوں میں متشکل ہو جاتی ہے، ندی، جھیل، نالے، بڑے تالاب اور اُن سے کیسے کیسے برآمد ہونے لگتے ہیں، پیاس، کنارہ، گہرا، اچھلا، ٹھنڈا، مچھلی، ٹوکا، ملاح، اس کا جال وغیرہ وغیرہ۔ تو کیا یہ کہنا صحیح ہے کہ ٹکڑوں میں بٹے ہوئے یہ جملے معنی نہیں دیتے، دیتے ہیں۔ بس اس سلسلے میں فنکار اور نقاد دونوں کو چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔ انیسویں صدی کے ایک کامیاب افسانے کے تعلق سے ایک نقاد نے شعور کی رو کے حوالے سے اس طرف اشارہ کیا ہے:

”اب ہاںہوں میں رات نہیں گھلتی۔ اکڑ کر لمبی لیٹ جاتی ہے صبح کے انتظار میں۔ ایسی ہی ایک رات ہے لیٹی ہوئی....“

یہ مثال شعور کی رو کے لیے مناسب نہیں ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے رات کو مجسم کر کے علم بیان کی اس صنعت کا استعمال کیا ہے جسے شخص مجزوات یا Personification کہتے ہیں۔

افسانوی نثر میں اظہار کے جدید انداز کے طور پر شعور کی رو کی اصطلاح بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ اس طرز اظہار کو طریقہ کاری نہیں بلکہ تکنیک کی حیثیت سے بھی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔ بیانیہ طرز تحریر میں اس تکنیک نے کافی مقبولیت حاصل کی ہے۔ انسانی ذہن میں موجزن مختلف خیالات، جذبات اور دلی کیفیات کو یکجا کرنے کے منظر میں بے ربط اور بے ڈھنگ تصورات کو ربط

کا وسیلہ دیا جاتا ہے۔ منسلک کرنے کا یہی عمل شعور کی رو ہے۔ یہ تکنیک استعمال کرنے کے لئے بعض اوقات تخلیق کار شعور کے بہاد کا سہارا لیتا ہے اور کبھی داخلی خود کلامی کے توسط سے خیالات، جذبات اور کیفیات کو زیر بحث لاتا ہے اور کبھی کبھی آزاد تلازمہ خیال اور وسیع منظر کی تکنیک کے ذریعے اس کی تکمیل انجام دیتا ہے۔ اس طرح شعور کی روحانی طور پر افسانوی نثر میں اظہار کا ایک بہترین وصف ہے جس کے توسط سے بیک وقت خیال کی رو، انسانی جذبات اور دلی کیفیات کی بے ربطی کو ربط و تسلسل سے پیش کرنے کا یعنی حسن اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

شعور کی رو ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے۔ اس کی تکنیک کو اصطلاح کے طور پر پہلی بار استعمال کرنے والے دانشور کی حیثیت سے امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کا نام لیا جاتا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق شعور ایک سیال شے ہے جو ذہن انسانی میں تصورات، خیالات اور تاثرات کے مانند مسلسل زو کی طرح بہتے رہتے ہیں تاہم ان میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا ہے۔ ولیم جیمز نے ۱۸۹۰ء میں اپنی تصنیف ”مبادیات نفسیات“ میں اس حقیقت کا اظہار کیا کہ فلکشن کے ذریعے اندرونی تجربات کے بہاد کا طریقہ کار اختیار کیا جانا چاہئے۔ اس تکنیک کو جیمز جو افس کے علاوہ ڈور تھی رچرڈسن، مارسل پروست، ہنری جیمز، ولیم فاکنر اور ورجینا ولف نے بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک فرد واحد کے بجائے اجتماعی کوشش کا ذریعہ تھی جس کے توسط سے فلکشن کے بیان میں ایک نئے زاویے کی تلاش کا سلسلہ شروع ہوا جس کی مدد سے زماں و مکاں کی پابندی سے ماورا ہونا کسی قدر آسان ہو گیا۔ اردو میں دوسری جنگ عظیم کے بعد اس تکنیک کو غیر معمولی ترقی حاصل ہوئی ہے۔

اردو میں شعور کی رو کی تکنیک سب سے پہلے سجاد ظہیر اور احمد علی نے ”نیند نہیں آتی“ اور ”بال نہیں آتے“ جیسے کامیاب افسانوں میں برتی ہے، لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ تکنیک فلموں کے فلیش بیک تکنیک سے مستعار ہے۔ انیس رفیع نے مغربی بنگال اردو اکادمی میں سجاد ظہیر پر منعقد سمینار میں اپنے مقالے میں یہ نکتہ بھی برآمد کیا کہ سجاد ظہیر نے یورپ کی فلموں میں رائج تکنیک فلیش بیک کو اپنے افسانوں میں بروئے کار لائے تھے، بعد میں ہندوستانی فلموں نے بھی اس سے استفادہ کیا۔ مثال محبوب خان کی بہترین فلم دراغذیا سے دے سکتے ہیں جس میں ہیروئن



نرگس گاؤں میں پانی کی نکاسی کے لیے ایک کھودی جانے والی لمبی نہر کا افتتاح کرتی ہے۔ کدال کی ہر ضرب کے ساتھ اسے اپنے باغی بیٹے کی یاد آتی ہے۔ خیال کی رو نہر کے بہتے پانی کے ساتھ اس وقت تک چلتی رہتی ہے جب تک گاؤں کے تماش بین کی تالیاں اسے ماضی سے باہر نکال نہیں لاتی ہیں۔

سجاد ظہیر اپنے افسانوی ادب میں یادوں کو تحت الشعور سے حال کے صفحات پر منتقل کرتے ہیں نتیجتاً ایک ادبی شہہ پارہ وجود میں آ جاتا ہے۔ پروفیسر انیس اختر جو بائیس باز کی سیاست کے زبردست حامی ہیں اور کلکتہ کے ایک مشہور کالج کے صدر شعبہ اردو ہیں، انیس رفیع کی اس بات پر کہ ”لندن کی ایک رات“ مارکسی نظریے کا کھلا پروپیگنڈہ ہے اور تنقید کی مرتب میزان پر شدید کھرا نہیں اترتا ہے، سخت تنقید کی ہے۔ اتفاق و اختلاف سے گریز برتتے ہوئے محض یہ عرض کرنا ہے کہ سجاد ظہیر کے فن پوروں نے پوری ایک نسل کو متاثر کیا ہے اور ترقی پسند ادب کے بنیاد گزار قرار پائے ہیں۔ منٹو اور قرۃ العین حیدر کو اسی لیے بڑا افسانہ نگار کہا گیا کہ جن کرداروں کو وہ اپنے افسانوں میں لاتے ہیں ان کے Class Orientation یعنی طبقاتی اصل کا صاف پتہ چلتا ہے۔ ”لندن کی ایک رات“ تقریباً ان ہی دنوں وجود میں آیا جب منٹو نے ”نیا قانون“ لکھا۔ دونوں کے نقطہ نظر کا اظہار بھی ناول / افسانے میں کردار کے ذریعے ہوا ہے مگر منٹو اپنی تحریر میں تانگے والے کا حمایتی نظر آتا ہے۔ طرفدار ہو کر اس نے افسانے کی تخلیق کی ہے۔ جب کہ سجاد ظہیر کا جاگیردارانہ طبقہ سے تعلق تھا۔ وہ مارکسی مطالعات سے بہت متاثر تھے اور ہندوستان کی آزادی سوشلسٹ انقلاب کے ذریعہ حصول میں لانا چاہتے تھے۔ مارکسی دانشوری سے متاثر ہونے کے باوصف وہ خود کو طبقہ کی تقسیم سے منٹو کی طرح آزاد نہیں کر سکے تھے۔

انیس رفیع کے بیانات لاشعور میں جمی یادوں کا حصہ ہیں جو رو میں بہہ کر سطح پر آگئی ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ کیوں نہ Autobiography کو بھی شعور کی رو کا نتیجہ کہا جائے۔ بہر حال راقم الحروف نے انیس رفیع کے حوالے اس لیے دیئے کہ مختلف اصناف کی نظری حسیت کے تعین میں آسانی فراہم ہو سکے اور اصناف ادب پر ان کے اطلاقات قابل قبول ہوں۔ حارث علی محمد حسن عسکری نے اس کو ”حرام جادی“ اور ”چائے کی پیالی“ میں پوری خصوصیات کے ساتھ استعمال کیا ہے

۔ کرشن چندر کے افسانہ ”غالیچہ“ میں ابتدا سے آخر تک شعور کی رو کی کار فرمائی موجود ہے۔ اس طرح اردو افسانہ میں شعور کی رو کی تکنیک کے جو تجربے کیے گئے وہ تخلیقی بنیاد پر کامیاب فن پارے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اردو کی اہم افسانہ نگار ہیں جنہوں نے شعور کی تکنیک کو نمایاں طور پر استعمال کیا۔ اس طرح یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ شعور کی رو کے زیادہ امکانات افسانوی ادب میں ہی ممکن ہیں۔ اس کے بجائے سفر نامہ، خاکہ، خودنوشت سوانح، انشائیہ، مکتوب نگاری اور پیش لفظ جیسی غیر افسانوی اصناف نثر میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ممکنات میں شامل نہیں۔ انگریزی ادبیات میں بھی شعور کی رو کی تکنیک کو افسانوی نثر میں ہی استعمال کیا گیا ہے، اس کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انسان کے خیالات، جذبات اور کیفیات کا اظہار افسانوی نثر کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس لیے شعور کی رو کی تکنیک کو صرف اور صرف افسانوی نثر میں ہی جگہ دی جاسکتی ہے۔ تمام یورپی زبانوں میں لکھے جانے والے ادبیات میں بھی شعور کی رو کی تکنیک کو فلکشن کے جدید حساباتی عمل کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کے علم بردار تخلیق کاروں نے اس طرز اظہار کو اپنی نثر میں بطور امتیاز اختیار کیا۔

### آزاد تلازمہ خیال

ان خیالات کا مجموعہ ہے جن پر کوئی قدغن نہیں، سماجی دباؤ نہیں بلکہ یہ وہ خیالات ہیں جو لا شعور میں پوشیدہ ذہنی کیفیت کو منکشف کرتے ہیں۔ یہ اصطلاح علم نفسیات سے ماخوذ ہے۔ مختصر لفظوں میں اس کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ وہ خیالات یا تصورات ہیں جن پر کسی معاشرتی ضابطے کی پابندی ضروری نہیں۔ یہ طریقہ کار لا شعور کے تشکیلی نظام کو ربط دیتا ہے اور فوری طور پر منتشر خیالات کو یکجا کر لیتا ہے۔ ایسے خیالات اختراعی ہوتے ہیں جن میں ترتیب اور تسلسل کا فقدان ہوتا ہے۔ ہذا ان کے ادبی اظہار میں بھی یہ صورت منعطف ہوتی ہے۔ ہم اگر اس کے ”کُل“ (Whole) پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ ان میں ربط بھی ہے اور تسلسل بھی۔ علاوہ ازیں معنی خیز بھی معلوم ہوتا ہے۔ یہ رابطہ یا تعلق باہم باطنی زیادہ ہے جو بظاہر نہیں دکھائی دیتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آزاد تلازمہ خیال (Free Association of thought) شعور کی رو کا متبادل (Alternative) ہے اور بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلہ کو یادداشتی مظہر کے ذریعے

ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔ ادب میں اظہار کے طریقے کا فنکارانہ انداز جس میں خیالات بے ترتیب دکھائی دیتے ہیں لیکن ایک خیال سے دوسرے خیال میں کسی نہ کسی قسم کی معنوی سطح مربوط ہو جائے تو اس قسم کے اظہار کو آزاد تلازمہ خیال قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک ایسا طرز تحریر ہے جس میں بے ترتیب خیالات کو ترتیب میں پرونا اور اس کے ذریعے معنوی سطح کو بلند کرنا ہی ادب کا وصف ہوتا ہے۔ بے ربطی میں ربط پیدا کرنا ایک دشوار مرحلہ ہے لیکن شعور کی رو کی تلنگ سے وابستہ قلم کار اس طریق کار سے بھرپور استفادہ کرتے ہیں۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کو مربوط کر کے معنوی سطح کو اظہار کی خوبی سے وابستہ کرنا اسلوب کی انفرادیت کا درجہ رکھتا ہے چنانچہ آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے اس فنکارانہ مثال کی دلیل سامنے آ جاتی ہے۔ عام طور پر تحقیقی ادب میں شعور کی رو کے توسط سے اس اظہار کی خوبی نمایاں ہوئی۔ یہ حقیقت ہے کہ آزاد تلازمہ خیال یورپی ادبیات کے توسط سے مشرقی شعروادب کا حصہ بنا۔ اور خاص طور پر امریکی، ہر نفسیت ولیم جیمز کے توسط سے نفسیاتی کشمکش کے اظہار کو نمایاں کرنے کے لئے آزاد تلازمہ خیال کی نمائندگی کی گئی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ اردو کے ادبیات میں اس قسم کے رجحانات کی نمائندگی ماضی کے پس منظر میں واضح نہیں تھی۔ حضرت امیر خسرو کے ضمن میں ۱۳۲۶ء سے قبل ان کے ہندوی کلام میں بے ترتیب الفاظ کے ذریعے اظہار کو نیرنگی عطا کرنے کا وسیلہ دستیاب ہوتا ہے۔ انہوں نے شعری حسن کو نمایاں کرنے کے لئے انمیلیاں جیسی روایت کے ذریعے آزاد تلازمہ خیال کی نمائندگی کی۔ ان کا مشہور شعر جو عوامی ادب کی نمائندگی کرتا ہے اور جس کے ذریعے انہوں نے کنویں پر پانی سیندھنے والی لڑکیوں کے چار الفاظ کو آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے نہ صرف ربط پیدا کیا بلکہ اظہار کی معنوی سطح کو بھی مربوط کر دیا۔ حضرت امیر خسرو کنویں سے پانی پینا چاہتے تھے اور لڑکیوں نے چار مختلف بے ربط الفاظ کو شعری پیرہن اختیار کرنے کا مطالبہ کیا۔ چار لڑکیوں کی زبان سے چار مختلف الفاظ جیسے کھیر، چرخ، مٹا اور پانی کو فنی اعتبار سے مربوط کر کے اظہار کی خوبی سے مالا مال کرنا تھا۔ حضرت امیر خسرو برجستہ گوئی اور شاعری میں خصوصی دلچسپی رکھتے تھے اس لئے انہوں نے فوراً یہ شعر کہہ دیا جس میں آزاد تلازمہ خیال کا اظہار موجود ہے۔ وہ شعر ملاحظہ ہو۔

کھیر پکائی جتن سے چمخہ دیا چلائے

آیا مٹا کھا گیا تو پانی مجھے پلائے

کبیر کے یہاں بھی ایسی کئی مثالیں موجود ہیں۔

حضرت امیر خسرو سے منسوب یہ شعر چار مختلف آزاد الفاظ کو ایک خیال میں منسلک کر کے آزاد تلازمہ خیال کی معنوی سطح کو ابھارا گیا ہے، اور اس میں اظہار کی خوبی بھی نمایاں ہوتی ہے جس سے یہ ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ یورپی دنیا میں ولیم جیمز کے آزاد تلازمہ خیال کی شروعات سے قبل ہندوستان کی سرزمین میں شعری روایت کے توسط سے ایک خیال کو دوسرے خیال سے جوڑ کر معنوی سطح کو مربوط کرنے کا انداز موجود تھا۔ عصری حسیت کے توسط سے ترقی پسند تحریک کے ادیبوں اور جدیدیت کے علمبردار تخلیق کاروں میں یورپی انداز تحریر کی خوبی کے طور پر آزاد تلازمہ خیال کی نمائندگی پر خصوصی توجہ دی۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانوی نثر نگاروں کے افسانوں میں اس انداز کی نمائندگی خال خال نظر آتی ہے لیکن جدیدیت سے وابستہ قلم کاروں نے اس رویہ کو بطور خاص نثر کا حصہ بنایا۔ اظہار کی اس تکنیک کا انداز قرۃ العین حیدر، انور سجاد، جوگیندر پال اور انتظار حسین کے یہاں شدت سے ملتا ہے۔ یہ رویہ جہاں قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں جگہ پاتا ہے وہیں انتظار حسین کے افسانے ”زرد مٹا“ میں اس طریقہ اظہار کی فنکارانہ صلاحیت نمایاں ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں آزاد تلازمہ خیال کو یورپی طریقہ اظہار کی حیثیت سے اس طرح قبول کیا گیا کہ افسانہ میں آج بھی آزاد تلازمہ خیال کی روایت کی پاسداری کی جارہی ہے۔ یہ طریقہ فنی اظہار کی وجہ سے نثر کے حسن میں اضافہ کا ذریعہ بنتا ہے چونکہ اس طرز اظہار کو سب سے پہلے یورپ میں برتا گیا، اور اس کی خوبیوں سے واقفیت کے بعد ایشیائی ممالک کے ادیبوں نے اس طریقہ اظہار کو اختیار کرنا شروع کیا، اس لئے عالمی سطح پر ایشیائی ممالک کی زبانوں میں آزاد تلازمہ خیال کی روایت انگریزی ادبیات کے زیر اثر پروان چڑھی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اظہار کی اس فنکارانہ خوبی کی وجہ سے افسانوی نثر میں تہہ داری پیدا ہوئی ہے۔ اس لئے فکشن میں آزاد تلازمہ خیال کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جبکہ آزاد تلازمہ خیال کو غیر افسانوی نثر میں استعمال کرنا آسان نہیں ہے تاہم تخلیقی نثر کی ہر صنف میں تلازمہ خیال کی گنجائش موجود ہے البتہ وہ نثر

جو منطقی تسلسل کی تابع ہو شاید خیال کی بے راہ روی کو برداشت نہ کر سکے۔ اس طرح فنی اظہار کے طور پر آزاد تلازمہ خیال کو خصوصی طور پر افسانوی نثر کا ایسا فنی اظہار قرار دیا جائے گا جس کے توسط سے افسانے کے اسلوب میں فنکارانہ صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لئے اس طرز اسلوب کو افسانوی نثر میں اہمیت حاصل ہے۔

### خودکلامی

ایمانی اور رمزی عناصر سے مزین بیانیہ خودکلامی ادب کا ایسا طرز اظہار جس میں راوی کا بیان خود اپنے آپ سے گفتگو کرنے سے مشابہ ہو جائے، اس انداز کو "خودکلامی" (Soliloquy اور Monologue) کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ افسانہ میں قصہ کی ابتداء، ارتقاء، اس کے عروج یا اختتام کے دوران کیفیاتی خصوصیات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران تخلیق کار کے لئے کچھ ضروری نہیں کہ اس کا کوئی سامع موجود ہو۔ وہ تنہا کردار کے ذریعے تخلیقی حیثیت کے حصہ کے طور پر خودکلامی کو کہانی پن میں اس طرح پیوست کرتا ہے کہ تخلیقی خودکلامی کا وصف کہانی، پلاٹ، کردار اور زماں و مکاں سے آزاد نہیں ہوتا بلکہ بیانیہ کی کیفیت کا کام انجام دیتا ہے۔ اس عمل کے لئے اردو میں خودکلامی کی اصطلاح مزوج ہے۔ اس اصطلاح کا اردو میں رواج یورپی ادبیات کے توسط سے عام ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے قلم کاروں اور اس کے بعد جدیدیت کے علمبرداروں نے عصر حاضر کی خودکلامی کو یورپی ادبیات سے مستعار لے کر افسانوں میں اس طرز اظہار کی نمائندگی پر خصوصی توجہ دی۔

عصر حاضر کے ادب میں خودکلامی کو بیانیہ کے وصف کی حیثیت سے شہرت حاصل ہونے کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ آج کا انسان ذات اور خود آگہی کے کرب کے علاوہ دیگر مسائل میں گرفتار ہو کر اکیلے پن کا شکار ہوتا جا رہا ہے۔ اس کی تنہائی اور اکیلے پن کو دور کرنے کی غرض سے بیانیہ ادب میں خودکلامی کے انداز کو شامل کر کے تخلیق کاروں نے ذات کے کرب کے ازالے اور مسائل میں گھبرے ہوئے انسان کو سکون و راحت کا سامان فراہم کرنے کی کوشش کی۔ چونکہ خودکلامی کا انداز بیانیہ ادب کا وسیلہ ہے اس لئے ڈراموں، فلموں اور ٹی وی سیریلوں میں بھی خودکلامی کے انداز کو شامل کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامہ، فلم اور TV بھری اور سماعی ذریعہ ابلاغ

ہیں۔ آخری دونوں کے کرامتی اثرات اس میدان میں غیر متعلق ہیں۔ فاصلاتی نظام ترسیل نے ہمارے اکیلے پن کا ازالہ ضرور کیا ہے وہیں رشتوں سے کاٹ بھی دیا ہے۔ خودکلامی میں بھی ایک طرح کی لذت ہے اور تشفی کا احساس بھی۔ موجودہ عہد میں Electronic Gadgets نے اسے چھین لیا ہے۔ ہمیں تخلیقی لمحات کم سے کم میسر ہو پاتے ہیں۔ خودکلامی کے ذریعے کرب ذات اور کرب کائنات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس عمل کے دوران ذات کی شکست و ریخت کے علاوہ ضمیر کی آواز کے ساتھ ساتھ مذہبی، سماجی اور رسم و رواج کی پابندیوں اور اقدار کی جکڑ بندیوں کے خلاف آواز بلند کی جاتی ہے۔ اس دوران خدا سے گلہ و شکوہ، قسمت کی پامالی اور انسان کی بے بسی کو بطور خاص نشاندہ بنایا جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران آزادانہ روش اور رسومات کی پامالی کا بیڑہ اٹھایا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے خودکلامی کے توسط سے بیانیہ نثر میں دل کے پھپھوے پھوڑنے اور شکایات کے دفتر کھولنے کا موقع فراہم ہو جاتا ہے۔ خودکلامی کے دوران ایسا انداز، بے قرار اور بے تاب انسان کو سکون و راحت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اسی لئے بیانیہ کے دوران خودکلامی کو عوامی سطح پر پسند کیا جاتا رہا ہے۔

”انکارے“ کے چند افسانوں، عزیز احمد اور کرشن چندر کی چھندہ تخلیقات کے سوا ترقی پسند ادب کے تخلیق کاروں کی تحریروں میں خودکلامی کا عکس خال خال ہی نظر آتا ہے۔ اس کے بجائے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے علم بردار تخلیقی ادیبوں نے یورپی ادبیات سے اردو میں فروغ پانے والے خودکلامی کے وصف کو اپنے بیانیہ میں شامل کر کے اردو افسانے کو اس طرز اظہار کے محاسن سے وابستہ کر دیا۔ عصر حاضر کا ہر باشعور تخلیقی ادیب کھل طور پر خودکلامی سے استفادہ کر رہا ہے۔ البتہ روایات کے پاسدار تخلیقی ادیبوں کی تحریروں میں اس انداز کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی۔ وہ اپنے بیانیہ میں خودکلامی کو شامل کرنے سے گریز کرتے ہیں لیکن نئی نسل آج بھی خودکلامی کے اظہار سے مالا مال ہو کر ادبیت اور تخلیقیت سے معمور افسانوں کے بہترین نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہے۔

علامت پسندی

دنیا کے سارے فنون لطیفہ علامت کے بغیر ادھورے رہتے ہیں۔ علامت (Symbol)

انسان کے اظہار کا ایک ایسا مدگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کی ذات کے اندر کے معنی کو بھی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ ہمارے ادب میں علامت، ایمائیت، اشاریت، رمزیت ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں یورپی ادبیات میں علامت پسندی (SYMBOLISM) کو فن پاروں میں برتنے کی روایت کا آغاز ہوا۔ ژاں مور میں نامی مشہور مفکر نے انیسویں صدی کے اواخر میں علامت پسندی / اشاریت کی تحریک کا آغاز کیا۔ ژاں مور میں نے ایک منشور کے ذریعے توجہ مبذول کی کہ ادبیات میں رومانیت اور واقعیت کی تحریکیں ختم ہوئیں۔ اس کے بجائے فنی اظہار میں علامت پسندی یا اشاریت کا آغاز ہوتا ہے۔ نثر اور شاعری میں طویل عرصے تک حسن و عشق کے اظہار پر توجہ دی جاتی رہی جس کے تحت ماورائی عشق، زمینی عشق کے علاوہ مجازی اور حقیقی عشق کی نمائندگی پر زور دیا جاتا رہا۔ مرد اور عورت کے مثالی عشق کے علاوہ جنس زدگی اور جنس سے انحراف کو بھی رومانیت کے اظہار میں شامل کیا گیا۔ اس کے بعد ہر رویہ اور عمل میں موجود واقعیت کے اظہار پر توجہ دی گئی۔ واقعیت یعنی ہر عمل اور رویہ میں چھپے ہوئے اظہار میں واقعہ کے انسلالات کو واقعیت کی دلیل سمجھا گیا۔ واقعہ کے نمود سے لے کر اس سے منسلک تمام تعلقات کا حقیقت پسندانہ بیان ”واقعیت“ کی دلیل بن گیا۔ جب اس اظہار سے قاری کی طبیعت بے حظ ہوگئی تو مغربی مفکرین نے ایک نئے انداز کے ذریعہ اظہار کو نثر اور شاعری میں شامل کرنا شروع کیا جسے اشاریت یا علامت پسندی کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ کسی بھی واقعے یا قصہ سے وابستہ واقعیت کو تمام تر تفصیلات کے ذریعہ بنانا ہی اشاریت یا علامت پسندی کی دلیل ہے۔ جس میں تفصیلات سے گریز اور کسی اشارہ کے ذریعے مفہوم کو ادا کرنے کا کارنامہ انجام دیا جاتا ہے۔ اشاریت یا علامت نگاری تفصیل بیانی کے بوجھ کو کم کر کے مختصر الفاظ میں معنی و مفہوم تک پہنچنے کا وسیلہ ہے۔

جدیدیت کے علمبرداروں نے اشاریت یا علامت نگاری کو ایک فنی رجحان کے طور پر نثر اور شاعری میں استعمال کیا۔ علامت پسندی کے پیشرو کی حیثیت سے بودلیئر، ملارے، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ورلین اور ریمبو کو اس تحریک کو فروغ دینے والے اہم قدم کاروں میں شمار کیا

جاتا ہے۔ ان ادیبوں کے توسط سے اشاریت یا علامت پسندی کی تحریک کو انگلستان، امریکہ، روس اور جرمنی جیسے ممالک کے شعروادب میں منظر عام پر آنے کا موقع ملا۔ شاعروں نے خاص طور پر آزاد اور نثری نظم کی ہیئتوں میں علامت پسندی کو بڑھا دیا۔ جدیدیت کو ایک فنی رجحان کی حیثیت سے تسلیم کرتے ہوئے علامت پسندی کو اردو شاعری ہی نہیں بلکہ نثری اصناف میں بھی اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ مثلاً شاعری میں عمیق حنفی کا سند باد، اقبال کا شاہین اور نثر میں سریندر پرکاش کا بجو کا: غیاث احمد کا پرندہ پکڑنے والی گاڑی، بلراج مین را کا وہ اور احمد ہمیش کا افسانہ ”کبھی“ وغیرہ۔ یورپ کے ممالک میں اشاریت یا علامت پسندی کے آغاز سے قبل اردو شاعری علامات سے خالی نہیں تھی۔ ان علامتوں یا اشاریت میں روایت پسندی کا وصف نمایاں تھا جیسے بے چینی یا تڑپ کی کیفیت کے اظہار کے لئے ”مرغ بمل“ یا ”بجنوں“ کا استعمال کیا جاتا ہے جو ایک طرح سے تلمیحی اور کسی حد تک علامتی بھی ہے۔ بعض الفاظ اور ترکیبات نثر و نظم میں اشاریہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں جن کے معنی و مفہوم میں بڑی وسعت ہوتی ہے۔ ان کے اطلاقات رسم و رواج اور تہذیب و ثقافت پر ہوتے ہیں مثلاً صحت و سلامتی کے لئے ”تعویذ“ باندھنا، سہاگ کی سلامتی کی علامت کے لئے ”جہیں میں افشاں بھرتا“ ایسی ہی متعدد علامتیں اردو کے شعروادب میں اظہار کا وسیلہ بنتی رہیں جس سے واضح ہوتا ہے کہ اشاریت اور علامت کا رجحان اردو شعروادب میں قدیم دور سے ہی چلا آ رہا ہے۔ اگر اشاریت اور علامت کی تاریخ پر غور کیا جاتا ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انسان کو دنیا میں زبانوں کے علم سے واقفیت سے پہلے ہی اشاریت اور علامت کا سلسلہ جاری تھا۔ اس دور میں الفاظ کا ذخیرہ کم تھا۔ اس لئے اشاروں کی زبان سے مفہوم ادا کرنے کی روایت عام تھی۔ مثلاً اس عہد تک پڑوسی کا لفظ مروج نہیں تھا جس کے لئے اشارتی طور پر یہ کہا جاتا تھا کہ فلاں شخص کے گھر کے درخت کی چھوڑ ہمارے گھر کے صحن میں گرتی ہے۔، یعنی وہ ہمارا پڑوسی ہے۔ ”چھوڑ میں رکھنا“ علامت تھی کہ کسی چیز کو رہن رکھ دیا جائے یا سرپرستی میں لے لیا جائے۔ اسی طرح ”جھاڑ کے نیچے سونے“ کی علامت سے قبر میں دفن ہونے کا مفہوم ادا کیا جاتا تھا۔ یہ تمام علامات اور اشاریت کسی نہ کسی مثبت اور منفی مفہوم کی ادائیگی کے لئے استعمال کیے جاتے رہے جو قدیم دور سے سماج اور معاشرے میں علامت



اور اشاریت کی دلیل ہے۔ آج کی زندگی میں بھی علامتوں سے مفہوم کی ادائیگی ہوتی ہے۔ ریاضی یا حساب کے مضمون میں مختلف علامتوں کا ظہور آج بھی ہے جیسے  $(+)$ ،  $(-)$ ،  $(\times)$ ،  $(\div)$  کے اشاروں سے خود اساتذہ ہی نہیں بلکہ طلباء بھی آسانی سمجھ جاتے ہیں کہ ان علامتوں سے جمع، تفریق، ضرب اور تقسیم کے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اشاروں سے علامت کے ذریعہ معنی و مفہوم کی گہرائی تک پہنچنا ہی درحقیقت اشاریت یا علامت پسندی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور مذہبیات میں ان علامتوں کا استعمال قدیم دور سے جاری ہے۔ آج بھی سڑک پر سواری کے سامنے لال بتی کا جلنا، رک جانے کی علامت ہے۔ اسی طرح بری بتی کا جلنا آگے بڑھنے کی علامت ہے جبکہ پہلی بتی جلتی رہے تو آگے بڑھنے کی تیاری کرنے کا مفہوم نکلتا ہے۔ ضرب چلیپ سے دواخانہ اور صلیب سے عیسائی مذہب کے علاوہ چاند تارے سے اسلام اور سواستک کی علامت سے ہندو مذہب کی شناخت خود اس بات کی دلیل ہے کہ دنیا میں اشاریت اور علامت کے ذریعہ مفہوم کی ادائیگی اور معنویت کی گہرائی تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ فوج میں خبر رسانی کے لیے Code کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ دوران جنگ زیادہ استعمال ہوتا ہے اور اسی خصوصیت کو نثر یا شاعری میں بطور اظہار استعمال کرنا اشاریت یا علامت پسندی کہا جاتا ہے جس کے لئے انگریزی میں متبادل اصطلاح کے طور پر SYMBOLISM کا استعمال ہوتا ہے۔

اردو شعر و ادب میں علامت پسندی اور اشاریت کا رجحان قدیم دور سے ہی رہا ہے۔ غزل، مثنوی، مرثیہ، شہر شوب، قصیدہ اور دیگر نثری اصناف میں خاص طور پر افسانوی نثر (Fiction) کے توسط سے علامت پسندی اور اشاریت کے رجحان کو جدیدیت کے علمبردار شاعروں اور ادیبوں نے فروغ دیا۔ نئی علامتیں نئے مفہام کے لئے استعمال کی جانے لگیں۔ رات اور دن کی علامتیں یا پھر صبح و شام کی اشاریت اُجالے اور اندھیرے کے لئے مختص نہیں رہیں بلکہ ان علامتوں کے ذریعہ ہمہ گیر معنوں کی ترسیل کا حق ادا کیا گیا۔ چنانچہ رات یا تاریکی کو خلائی اور دن یا سورے کو آزادی کی اشاریت یا علامت کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اس طرح ادب کی دنیا میں افسانہ ہی نہیں بلکہ ڈراما اور ناول میں مفہوم کی گہرائی اور گیرائی کی ترسیل کے لئے اشاریت اور علامت پسندی سے کام لیا گیا۔ واضح اور نمایاں علامتوں سے مفہوم کی ادائیگی میں آسانی فراہم ہوئی اس کے بجائے بھونڈی

اور غیر فطری علامتوں کے استعمال کی وجہ سے تفہیم میں پیچیدگی پیدا ہوئی۔ افسانے کے تخلیق کاروں کی حیثیت سے قرۃ العین حیدر، الیس احمد گدی، انور سجاد، انتظار حسین، بانو قدسیہ، حسین الحق، خالد جاوید وغیرہ کی افسانوی تحریروں میں اشاریت اور علامت پسندی کا عصری رجحان کارفرما نظر آتا ہے۔ غیر افسانوی نثر جیسے سفر نامہ، رپورٹاژ اور سوانح کے علاوہ خودنوشت سوانح میں کسی حد تک اشاریت اور علامت نگاری کا انداز نمایاں ہوتا ہے۔ تاہم اردو کی دیگر غیر افسانوی اصناف جیسے انشائیہ، مکتوب نگاری، مراسد نویسی، مضمون، خاکہ۔ روزنامہ، دیباچہ اور تذکرہ نویسی میں اردو کے ادیبوں نے اشاریت اور علامت پسندی کے اظہار پر کم توجہ دی ہے۔ اس طرح اردو کے افسانوی اور تخلیقی ادب میں علامت پسندی اور اشاریت کا اثر زیادہ ہے جبکہ غیر افسانوی نثر میں اس اظہار کی کمی محسوس کی جاسکتی ہے۔ صحافتی نثر میں تو اس کا امکان ہی معدوم ہے۔

دراصل علامت انسان کے اظہار کا ایک ایسا مدگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی نہیں، اس کی ذات کے اندر کے بھی معنی باہر نکال لاتا ہے۔ یہ صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ علم البیان کے علامتی نظام سے قطع نظر علامتی افسانے کا وصف یہ ہے کہ جتنا افسانہ نگار کہتا ہے، قاری اس سے زیادہ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے اس تکنیک میں ڈھلے ہوئے لفظوں سے پیکر بننے چلے جاتے ہیں۔

#### وجودیت (Existentialism)

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

غالب اس نیستی اور ہستی کی دُھند میں اپنے ہونے کا جواز ڈھونڈ رہا تھا۔ غالب کا زمانہ بھی ہندوستانی تاریخ میں انتشار، بد نظمی (Anxiety) کا زمانہ تھا۔ دارالسلطنت دہلی برباد و بے مہار تھی۔ ناامیدی و بے یقینی اپنے عروج پہ تھی۔ انسان کو اپنے وجود پر شک ہونے لگا تھا۔ تب غالب نے Ultimate یعنی خدا میں پناہ ڈھونڈی جو بہر صورت لافانی اور جاوداں ہے۔ صوفیا کرام بھی یہی کہتے ہیں اپنی ذات کو خدا کی ذات میں ضم کر دینا ہی وجود کا ثبات ہے۔ زمانہ حال میں دوسری جنگ عظیم کے بعد پوری دنیا ایسی ہی صورت حال سے نبرد آزما تھی۔ وہی بے یقینی، ناامیدی،

الٰہیت کا غلبہ تھا۔ غالب نے منطق سے کام لیتے ہوئے وجود اور لا وجود کے فلسفے پر سوال اٹھایا تھا۔ عموماً وجودیت کو ہم مغرب کے فلسفیوں سے منسوب کرتے ہیں۔ جس طرح مغرب میں دوسری جنگ عظیم کے بعد دنیا کی بے ثباتی اور زندگی سے ناامیدی کا ایک طوفان اٹھ ہمارے سماجی فلسفے اور عقائد سے بھی یقین اٹھ گیا تھا۔ انسان تنہا اور لاچار محسوس کرنے لگا تھا تو مذکورہ بالا فنکاروں نے اپنے محسوسات کا اظہار کیا۔ بطور خاص فکشن میں۔ اس نوع کے ادیب کی تخلیق کو وجودیت کے فلسفے سے مربوط کر دیا۔ Existentialism کا یہ نظریہ اردو ادب میں بھی داخل ہو گیا۔ مگر یہ فلسفہ تو اردو میں میر اور غالب کے زمانے میں ظہور پذیر ہو چکا تھا جیسا کہ مذکور ہوا۔ تباہ حال دلی پر نادر شاہ کا حملہ، فرنگیوں کا ظلم و تشدد دو عام آدمی کا خوف و ہراس۔ زندگی کی غیر یقینی اور فنا پذیری کی صورت حال مہاجریت کا شکار انسان اپنے وجود پر سوال نہ کرتا تو اور کیا کرتا۔ بس دونوں زمانوں میں فرق صرف ہتھیاروں اور جنگی ساز و سامان کا تھا۔ غالب میر کے زمانے کی جنگ محدود تھی۔ عالمی جنگ اور ایٹمی ہتھیار پوری دنیا کی تباہی کا سبب بن سکتے تھے۔ مغرب کے فلسفی، دانشور، تحقیق کا رسب یہ طے کر کے بیٹھے تھے کہ انسان کا مقدر فانی فنا ہے اور کچھ بھی نہیں۔

اب اس تناظر میں ایک اختلافی امر یہ ہے کہ فلسفہ وجودیت کے مفکرین وجودیت کی تعریف اپنے اپنے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یعنی ہم خیال نہیں ہیں۔ سورین کر کے گار جو وجودیت کے فلسفے کا بانی تصور کیا جاتا ہے اس کا کہنا ہے کہ ہر فرد اپنے اپنے طور پر اپنی زندگی کی راہیں متعین کرتا۔ وہ کیا ہے۔ کیا ہو گا یا کیا ہو گیا اس کا ذمہ دار وہ خود ہے۔ سماج، مذہب یا معاشرہ نہیں۔ یہ دراصل فردیت پسندی کی توسیع تھی جو کنویریا کے زمانے کے دانشوروں کا تصور تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی وجودیت فرانس اور جرمنی کے فلاسفوں کا موضوع تھی۔ اس جنگ عظیم میں مغربی ممالک جرمنی، اٹلی اور جاپان کے بڑھتے ہوئے فاشٹ انتہا پسند عزائم کو روکنے کے لیے اکٹھے ہو گئے تھے۔ ایٹم بم کے استعمال نے بھاکی جگہ فنا کے تصور کو مزید استحکام بخشا۔ ہستی سے زیادہ نیستی نے ادب کو متاثر کیا۔ مارکسی تصور جو زندگی کا تصور تھا ماند پڑنے لگا۔ انسان اور مادیات کے پروتاری ڈکٹیشنر شپ کو بھی ہٹلر اور میسولینی کے جبر کے مساوی قرار دیا جانے لگا۔ یہیں سے عالمی ادب نے نیا رخ لیا۔ جسے نیا روپ یا جدید ادب کہا جانے لگا۔ اس ادب نے وجودی مسائل کو بڑی

منجیدگی سے برتنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں فردیت پسندی (Individualism) ادب کا غالب رجحان بن گئی۔ ہر فرد اور ادیب اپنے اپنے تجربوں کی بنیاد پر تصورات کی تشکیل کرنے لگا۔ جدیدیت کے رجحانات ان ہی تشکیلات کے مرہون منت ہیں۔ ذات کی تلاش جیسے وجودی مسائل جدید فن کاروں کے پسندیدہ موضوعات بن گئے۔ ادب پاروں کی اشکال اور ہیئتوں کی بھی شکست و ریخت ہوئی۔ گویا ان کا وجود بھی مشتبہ ہو گیا۔ غالب نے جو اپنے وجود کو مشکوک کہا تھا تو آج بھی مشکوک اور دوسو سے ویسے ہی موجود ہیں۔ ان کا وجود دائم ہے۔

وجودیت (Existentialism) کا فلسفہ ذات کے ادراک اور فرد کے اثبات کی ایک کوشش قرار دی جاتی ہے۔ یہ بیسویں صدی کی وہ تحریک ہے جس پر سورین کر کے گار اور نطشے کے اثرات تھے بلکہ انھوں نے ہی اس تحریک کو فرانس میں شہرت دی لیکن بہت زیادہ شہرت اسے سارتر نے دی۔ سارتر کا فلسفہ یہ تھا اور بطور خاص اس پر زور دیا کہ معاشرے کے تفاعل میں افراد کی طاقتور خواہشات کے ذریعے سماج کے ان مسائل کو حل کیا جائے جو غیر مہذب، اخلاق سوز اور لاعینی معاشرے کی دین ہیں۔ اس فلسفے نے آدمی کی تعریف اس کی مکمل شخصیت اور تحریک کی بنیاد پر کی نہ کہ اس کے ارادے اور اس کی اہلیت پر۔ اس کا وجود اس لیے ہے کہ فرد اپنی خواہش اور تمنوں کو از خود متحرک کرے۔ سارتر، کافکا، کامو نے وجودی فلسفہ کو نہ صرف اعتبار بخش بلکہ ان کے فروغ و شہرت کے عمبردار بھی رہے۔ برنڈرسل نے اسے مزید وسعت دی۔ اپنی کتاب *Has Man A Future* (کیا آدمی کا مستقبل ہے؟)۔ اس کتاب میں وجودی فلسفے سے زیادہ قیاسی فلسفہ کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً تیسری عالمی جنگ چھڑی تو کیا یہ دنیا قائم رہے گی۔ وجودیت کی گفتگو اسی وقت ممکن ہے جب دنیا کا وجود رہے گا۔ یعنی دنیا اور فرد کا ہونا لازم و ملزوم ہے۔ اب ان دونوں میں اولیت اور ثانویت کا سوال اٹھتا ہے۔ مفکرین نے اس سوال پہ بھی غور کیا ہے۔ اس سیاسی تشویش نے وجودیت کے تصور کو مزید تقویت پہنچائی جو غیر یقینی صورت حال اور لاعینی تک پہنچ گئی۔ جدید ادب (یا اردو ادب) نے گہرا اثر قبول کیا۔ بطور خاص ہندو پاک میں ریزہ خیالی، ہستی توڑ پھوڑ غیر مربوط خیال Abstract اور Absurd فن پارے وجود میں آئے حالانکہ اب نقشہ بدلتا نظر آ رہا ہے مگر خوف اور تناؤ اب بھی باقی ہے۔ انسانی وجود اب بھی

خطروں سے گھرا ہے۔ اسی لیے کہا جا رہا ہے کہ جس فلسفے کو جدیدیت کے نام سے ادب میں لایا گیا تھا وہ اب بھی زندہ ہے۔ مارکسی فلسفہ نے خارجی وجودیت کو اجمیت دی اس کے برعکس جدیدیت پسندوں نے داخلی کیفیت کے اظہار کو فوقیت دی۔ دونوں کیفیات آدمی کے وجود کے ساتھ ازال سے منسلک ہیں۔ جیسا کہ مذکور ہوا بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی یورپی دنیا میں کئی بنیادی فلسفوں کا آغاز ہوا۔ وجودیت یا موجودیت اُن میں سے ایک ہے۔ مغرب میں یہ فلسفہ اُس ذہنی انتشار کی بدولت وجود میں آیا جو مادیت پرستی اور مشینی ترقی کا مظہر تھا۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ انسان کے وجود پر زور دیتا ہے کہ

میں کون ہوں؟

میں کہاں ہوں؟

میرے ہونے، نہ ہونے کی حقیقت کیا ہے؟

ڈاکٹری۔ اے۔ قادراپنی کتاب ”فلسفہ جدید اور اُس کے دبستان“ میں رقم طراز ہیں:

”وجودیت کا ظہور تاریخ کے ایسے دور میں ہوا جب ہر طرف سے فرد کی

فردیت پر حمیے ہو رہے تھے۔ انسان کو معروض (Object) بنا دیا گیا

تھا اور جبریت کا دور دورہ تھا۔ مادیت اور مطلق تصوریت نے انسان کا

دائرہ خیال و عمل تنگ کر رکھا تھا اور اسے مجبور و مقبور زندگی دے رکھی تھی۔“

(ص ۱۱۸)

اختلاف رائے کے باوجود کارل یاسپر، مارٹن ہائیڈیگر، نیٹشے، سورین کر کے گار اور ژاں پال سارتر نے اسے فروغ دیا۔ ناقدین نے اس جانب توجہ مبذول کی ہے کہ یورپ کے دو بڑے ادیبوں ہوسیرل اور ہائیڈیگر کے فلسفیانہ افکار اور مذہبی تعلیمات کی وجہ سے دانشور اور عوامی طبقہ دینی اور لادینی خانوں میں منقسم ہو گیا۔ معاشرہ کو ان دو خانوں میں بانٹنے کے لئے بیٹا چہشم دید اور مادی تصورات کو بھی پیش کیا جانے لگا۔ غرض اس تقسیم کے تصورات کے امتزاج سے ادب بھی متاثر ہوا۔ اس دور کے ادیبوں جیسے کامیو، سارتر اور کافکا نے اپنی تخلیقات میں وجودیت کے بے معنی فلسفے کو بیسویں صدی کا حاوی فلسفہ قرار دیا۔ مذہب پرستوں نے جب انسانی وجود کو مذہبی اسس پر تقسیم کی

روایت کا سلسلہ شروع کیا تو اس کے خلاف دنیا بھر کے فن کاروں نے آواز بلند کی چنانچہ جدیدیت کے توسط سے پھیلنے والا وجودیت کا فلسفہ اس حقیقت سے عبارت ہے کہ وجودیت کے ذریعے انگویت، بے عقیدگی، بے زمینی اور فرد کی تنہائی کے علاوہ اقدار کی شکست اور لا حاصلی کے اظہار کو افسانوی اور ڈرامائی تخلیقات میں جگہ دی جانے لگی اور یہی عمل وجودیت کا علم بردار قرار پایا۔

وجودیت نے دو مختلف انداز کی نمائندگی کی جس کے ذریعے دینی وجودیت اور مادی وجودیت کا اظہار ہونے لگا۔ وجودیت کے یہ دو مختلف انداز اپنی خصوصیت کے علمبردار ہیں۔ وجودیت کو ماننے والوں میں دینی وجودیت (deistic ontology) کے ذریعے اس خیال کا اظہار کیا کہ کائنات کے تمام مظاہر اور فرد کے وجود کو مطلق حیثیت نہ دیتے ہوئے یہ خیال کیا جائے کہ یہ تمام موجودات ماورائی قوت کے وجود کے ذمہ دار ہیں۔ یہ وجودی نظریہ کر کے گار اور ہائی ڈیگر نے عام کیا اور ہیڈ نے اس فلسفے کی ترویج انجام دی اس طرح وجودیت کی ایک شاخ ماورائی قوت کے وجود کے تابع کائنات اور تمام مظاہر کو ظاہر کرتے ہوئے فرد کے وجود کو بھی مطلق نہ قرار دینے کی نمائندگی کی جبکہ لادینی وجودیت کے توسط سے یہ حقیقت واضح کی گئی کہ کائنات کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر اس کے وجود کا کوئی خالق نہ ہونے کو تسلیم کیا جانے لگا جو وجودی نظریہ کی بنیاد ہے۔ اس طرح وجودیت کے دو نظریے قائم ہوئے اور ان دو نظریوں کا اطلاق ادبیات پر بھی ہونے لگا۔ دینی وجودیت کے تحت تمام دنیا کے موجودات کو تابع قدرت قرار دیا گیا جسے مذہبی وجودیت کا پیش خیمہ قرار دیا جاتا ہے اس کے برعکس کائنات اور انسان کے وجود کو اتفاقی حادثہ قرار دے کر یہ تسلیم کیا گیا کہ خالق کے وجود کو بھی تسلیم نہ کیا جائے اس طرح وجودیت کا فلسفہ ایک جانب خدا پرست دین و مذہب کے ماننے والوں کی نمائندگی کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کا انکار کرنے والے ادیبوں نے لادینی وجودیت کو قبول کرنے کی طرف توجہ دی۔ وجودیت کے ان دونوں فلسفوں کا اثر سب سے پہلے یورپی ادبیات پر نمایاں ہوا جس کا اثر ایشیائی ادیبوں نے بھی قبول کیا۔ اردو افسانہ میں اس نقطہ نظر کے تحت تہہ داری، زرخیزی اور معنی آفرینی میں اضافہ ہوا۔ اس میں ایسے تمام تصورات شامل ہیں جس میں انسان خود کو تنہا محسوس کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ذات کی شکست کے علاوہ اقدار کی شکست بھی اسے مجبور کر دیتی ہے کہ وجود مطلق کارگر ہوتا تو

انسان کو لا حاصلی اور بے عقیدگی کا شکار نہ ہونا پڑتا۔ وجود، شناخت، ذات، جوہر، آگہی، لمحہ، انتخاب، عمل، لامعنیت، آزادی جیسے الفاظ مخصوص وجودی اصطلاحیں ہیں۔

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، خالدہ حسین، انور سجاد، جوگیندر پال، سریندر پرکاش، بلراج مین را، پیغام آفاقی، رشید امجد، سید محمد اشرف، طارق چغتاری، خالد جاوید، احمد رشید وغیرہ نے اس جانب خصوصی توجہ دی ہے۔ یہ اردو کے وہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گم شدگی، شخصیت کا انتشار اور اجنبیت جیسے وجودی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

قرۃ العین حیدر : قرۃ العین حیدر کے افسانوں خصوصاً جلاوطن، ہڈ سنگ سوسائٹی، فوٹو گرافر میں تغیر آفرینی اور تباہ کاری میں موت اور انسانی وجود کی کشاکش پوری طرح جلوہ گر ہے۔

انتظار حسین : فرد کی تنہائی کا احساس اور اپنے تشخص کے آشوب میں مبتلا انسان کے باہمی تصادم کے ساتھ ساتھ حرص و ہوس اور نفس انسانی سے بچنے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کنکری، آخری آدمی، زرد کتا، شہر افسوس اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔

انور سجاد : کے افسانوں کا مرکز محور خوف، جبر، اجنبیت اور تنہائی کا شدید احساس ہے۔ کوئٹہ، روانگی، کیکر وغیرہ وجودیت کے غماز ہیں۔

خالدہ حسین : خالدہ حسین کی کہانیوں کا بنیادی استعارہ حیرت ہے۔ قاری کو حیرت اس وقت ہوتی ہے جب اچانک کوئی غیر متوقع بات غیر معمولی انداز میں وجود میں آتی ہے اور استعجاب کی کیفیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ حیرت پر اسرار واقعیت کا دوسرا نام ہے اور پُر اسرار واقعیت کی سرحدیں۔ مابعد الطبیعات سے منسلک ہو جاتی ہیں۔ خالدہ حسین کی کہانیوں میں یہ تینوں کیفیاتیں کچھ اس طرح سے مدغم ہو جاتی ہیں کہ مثلث دائروی شکل اختیار کر کے ایک محور پر آ جاتا ہے۔

رشید امجد : کے یہاں بھی شناخت و عدم شناخت اور جبر و کرب کا جو تصور ابھرتا ہے وہ

افسانہ ریزہ ریزہ شہادت، سمندر قطرہ سمندر، گمشدہ آواز کی دستک میں  
اس خیال کی نمائندگی کرتے ہیں۔

دراصل اس زاویے کے تحت تنہا رہ جانے اور جبر کے دائروں میں اسیر ہو جانے  
کا کرب، ذات کے ٹوٹنے، بکھرنے کا خوف، یقین اور بے یقینی کی اذیت میں مبتلا کردار ایک پُر  
اسرار دہشت اور خوف میں مبتلا نظر آتے ہیں جیسے اُن سے قوتِ فیصلے کی طاقت ہی نہیں بلکہ ان کی  
میں خست بھی چھین لی گئی ہو اور اسی سے زندگی کی بے معنویت اور ذات کے غم ہونے کا المیہ پیدا ہوتا  
ہے۔ خالدہ حسین اس المیے کو اکثر اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرتی ہیں۔ وہ ”دروازہ“ کے  
پیش لفظ میں ’اعتراف‘ کے عنوان سے لکھتی ہیں:

”جب میں اپنے آپ کو محسوس کرنا چاہتی ہوں تو لکھتی ہوں۔ کہانی لکھنے کا  
عمل میرے لیے اپنے وجود کا رشتہ قائم رکھنے کی کوشش ہے..... تو جب  
اپنا آپ خطرے میں محسوس ہوتا ہے، میں اپنے آپ کو لکھنے پر مجبور پاتی  
ہوں۔ شاید فنا کا خوف، بقا کی حسرت، زندگی کی محبت مجھے لکھنے پر مجبور  
کرتی ہے۔“

تجربہ دہیت

تجربہ دہی آرٹ (Abstract) بنیادی طور پر مصوری کی اصطلاح ہے۔ مصوری میں یہ  
اصطلاح نفسیات کے جدید نظریات کے زیر اثر داخل ہوئی تھی جس میں فرائڈ کے نظریے لاشعور اور  
نظریے خواب کے عناصر شامل تھے۔ اس تکنیک کے پیش نظر افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں  
کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے۔ جذبات و تاثرات سے گریز کرتے ہوئے وہ زندگی کو  
جس طرح اپنے ارد گرد بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ انور سجاد کی  
کہانی ”کوئیل“، خالدہ حسین کی ”ہزار پایہ“، بلراج مین را کی ”ماچس“ سریندر پرکاش کی  
کہانی ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ اور ”روننے کی آواز“ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

یہ وہ مغربی ادبی تناظرات ہیں جن کے سائے میں اردو افسانہ پروان چڑھا ہے اور آج  
اکیسویں صدی میں عالمی سطح پر اپنی ایک پہچان بنا سکا ہے۔



حواشی:

۱: اس قسم کا کلمہ word play کے ضمن میں آتا ہے۔ اہل بے جوڑ الفاظ اور تصورات کو جوڑنے کا عمل شعوری کاوش کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے۔ Free Association میں سمت اور نتائج کا تعین پہلے سے نہیں ہوتا ہے۔

۲: Soliloquy کی اصلاح ڈرامے میں کسی کردار کی خود کلامی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ Dramatic monologue ایک باقاعدہ صنفِ سخن ہے جس میں سامع کی موجودگی تو ہو سکتی ہے لیکن ایک کردار اپنی بات کہے جاتا ہے بغیر کسی مداخلت کے Internal monologue کا استعمال زیادہ تر فکشن میں ہوتا ہے۔



## افسانہ ”کفن“ کا معروضی مطالعہ

پریم چند کا افسانوی ادب میں ایک منفرد مقام ہے۔ وہ نہ صرف اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں بلکہ حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل کی ابتدا انھیں کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ انھوں نے اردو ہندی میں تقریباً ۳۰۰ (تین سو) افسانے لکھے لیکن جامعہ دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہونے والا ان کا افسانہ ”کفن“ ان کے افسانوی سفر میں آخری عہد کی یادگار، افسانوں میں سب سے کامیاب تخلیق اور قننی چابکدستی کا اعلیٰ مظہر ہے۔ سلیم اختر کی اس رائے سے اتفاق کے ساتھ:

”پریم چند نے اردو میں مختصر افسانے کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ ”کفن“ ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور رد عمل کے لیے دیہاتی زندگی، اس کے گونا گوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔“

(افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص: ۱۸۱)

”عشق و نیا وخت و وطن“ سے لے کر ”کفن“ تک ان کی ۲۸ سالہ ادبی مسافت میں افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ پوشیدہ ہے۔ اس حد تک مکمل کہ اردو افسانے کی تعمیر و تشکیل کی تمام اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔

ماہرین پریم چند پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر جعفر رضا، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر سلیم زیدی وغیرہ ”کفن“ کو فکری اور قننی اعتبار سے اردو کی لازوال کہانی تسلیم کرتے ہیں۔ بلاشبہ ”کفن“ پریم

چند کی شہکار تخلیق ہے اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ مشورہ نہایت درست ہے:

”کفن کے قفسی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کر دیا ہے۔“

(افسانہ نگار پریم چند (اردو افسانہ روایت اور مسائل)، ص: ۱۶۶)

پروفیسر آل احمد سرور کے الفاظ میں:

”میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بیکار نہیں۔ ایک نقش بھی ڈھنڈلا نہیں، شروع سے آخر تک پختی اور تلواری کی سی تیزی اور صفائی ہے۔“

(تنقیدی اشارے، ص: ۴۰)

شمس الرحمن فاروقی رقمطراز ہیں:

”میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں۔ یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humour کا شہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔“

(پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو، امرکان بمبئی ۱۹۸۰ء، ص: ۱۷۵)

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اس بابت لکھتے ہیں:

”میرے نزدیک اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ یہی کہانی اردو کی وہ کہانی ہے جس نے پریم چند کی روایت کو آج تک زندہ رکھا اور آگے بڑھایا۔“ کفن ہی وہ کہانی ہے جو ۱۹۳۵ء سے آج تک کے پینتالیس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی افسانہ نگاری کو وہ بنیاد فراہم کرتی ہے جس

سے پریم چند کے بعد کے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا سلیقہ سیکھا اور یہی افسانہ ترقی پسند افسانہ نگاری کے لیے ایک اساس بن کر سامنے آیا۔“

(کفن کے حوالے سے پریم چند کی پہچان، آج کل اگست ۱۹۸۰ء، ص: ۴۲)

ان مشاہیر ان قلم کے علاوہ ہندو پاک کے بیشتر ناقدین نے ”کفن“ کو براہِ اعتبار سے بہت اہم افسانہ قرار دیا ہے کہ اس نے حقیقت نگاری کا سلیقہ اور فن کو برستے کا بنر سکھایا ہے۔ دنیا کے عظیم افسانوں کی فہرست میں مذکورہ افسانہ کے مندرجہ ہونے میں کوئی شبہ کی گنجائش نظر نہیں آتی ہے۔

پریم چند کی یہ کہانی روزِ ازل سے اس لیے پسند کی جاتی رہی ہے کہ اس میں آدرش نہیں، رومانیت نہیں، تکلف نہیں، بیجا پاس و لحاظ نہیں اور اگر انگشت نمائی ہوئی بھی تو کچھ اس طرح کہ کہانی کی بنیاد غیر حقیقی، غیر انسانی ہے۔ دراصل پریم چند یہی تو واضح کرنا چاہتے تھے کہ دیکھو مہذب سماج میں ایسا بھی ہوتا ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔ اور اسی لیے ”کفن“ کی کہانی روزِ مرہ کے واقعات سے دور لیکن اس کے حقائق سے بے حد قریب ہے۔ اس کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو برہمنوں کے طبقہ وارانہ تقسیم، قدیم ہندوستانی زرعی سماج اور انگریزی حکومت کے نوآبادیاتی نظام میں کمزور طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں ایسے لوگ وجود میں آئے جن کے افعال و اعمال سے گھٹن محسوس ہوتی، جن کی ظاہری شکل و صورت، عادات و اطوار قابلِ نفیس معلوم ہوتے۔ اس استفہامیہ تجسس کی تہوں کو اُجاگر کرنے کے لیے پریم چند نے گھیسو، مادھو کو مرکزیت دے کر ہمارے مہذب سماج کی نہایت بھیانک مگر سچی تصویر کشی کی ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والی کہانی ”کفن“ تین حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کا محور ہندوستان کا ایک روایتی گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔ افسانے کے پہلے حصے میں رات کا وقت ہے۔ ایک جھونپڑے سے بدھیا کی دل خراش چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھیسو اور مادھو بچھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اور افلاس سے بے گھیسو، مادھو کا باپ اور بدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کاہل اور کام چور ہیں۔ اپنا

پیٹ بھرنے کے لیے آلو، منر یا گنے وغیرہ پھڑلاتے یا پھر کسی درخت سے لکڑی کاٹ کر اُسے بیچ آتے اور اپنا کام چلاتے ہیں۔ بہو کے آنے کے بعد، دونوں اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔ وہ جفاکش اور مخلص ہے۔ محنت مزدوری کر کے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دروازہ سے پچھاڑیں کھاتی ہے تو اُن پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے ہیں۔ الاؤ کے نزدیک بیٹھے، بھنے ہوئے گرم گرم آلو نکال نکال کھاتے، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانے کے دوسرے حصے میں رات، صبح میں ڈھل کر اور زندگی، موت سے ہمنما رہ کر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرا پاتا ہے۔ وہ بھاگ کر گھیسو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر ایسی آہ وزاری کرتے ہیں کہ پڑوسی سن کر دوڑے آتے اور ”رسم قدیم کے مطابق“ ان کی تسخیر کرتے ہیں لیکن کرپا کرم کی فکر، انھیں زیادہ رونے دھونے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ اپنی جیتی جھوٹ کے سہارے بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں۔ موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو دو روپے دے دیتا ہے۔ پھر دونوں زمیندار کا حوالہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تھوڑا تھوڑا وصول کرتے ہیں۔ اس طرح ”ایک گھنٹے میں“ ان کے پاس ”پانچ روپے کی معقول رقم“ جمع ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصے میں دونوں کفن خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے شراب خانہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔ وہاں وہ خوب پیتے ہیں اور لذیذ کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے ہیں۔ سارا روپیہ اُڑا دیتے ہیں۔ بدست ہو کر ناچتے گاتے ہیں اور مہوش ہو جاتے ہیں۔

پُر خار حقیقی دُنیا سے فلمی دُنیا میں قدم رکھنے والا فنکار وہاں کی تصویری اور تصویریاتی دُنیا سے تو جلد ہی بیزار ہو جاتا ہے مگر تکنیکی ہنر مندی سے کچھ اور واقف ہو جاتا ہے۔ مذکورہ کہانی میں وہ سب سے پہلے قاری کو خبر دیتا ہے۔ پھر ایک تصویر اُبھارتے ہوئے خبردار کرتا ہے۔ رات کے سٹائے سے شروع ہو کر شام کی سیاہی میں جذب ہو جانے والی یہ کہانی، دن کے اُجالے کی سیاہ بختی کو متور کرتی ہے۔ عام قاری پہلی قرأت میں تذبذب کا شکار ہوتا ہے۔ اُسے یہ تو سمجھ میں آ جاتا ہے کہ دونوں بے حس دم توڑتی ہوئی عزیزہ کو دیکھنے نہیں جاتے مگر یہ سوال ذہنی

کچھ کے لگتا ہے کہ وہ کیسا گاؤں تھا اور کیسے پڑوسی جو ایک نیک اور بے بس عورت کی دل خراش صدا کو نہیں سنتے جبکہ ”جاڑوں کی رات تھی۔ فضا ستائے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔“ ایسے خاموش ماحول میں کلیجہ تمام لینے والی آواز، انھیں سنائی نہیں دیتی لیکن دن کے پر شور ماحول میں دونوں بے غیرتوں کی آہ وزاری سن کر دوڑے آتے ہیں اور ”غم زدوں کی تشفی کرنے لگتے ہیں۔“ اسی طرح یہ منظر بھی عام قاری کے لیے کچھ عجیب ہوتا ہے کہ کفن اور لکڑی کی فکر میں دونوں لاش کو اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ کام تو کوئی ایک بھی کر سکتا تھا اور دوسرا لاش کے پاس بیٹھا ڈھونگ رچا سکتا تھا۔ افسانے میں اس کا ذکر بھی ہے۔ گھیسو، مادھو کو بتاتا ہے: ”میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن اُس کے پاس سے ہلا بھی نہیں۔“ عام قاری اسے درگزر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو پھر اُسے ذہنی جھٹکا لگتا ہے۔ وہ دونوں پانچ روپے کی معقول رقم جمع کر لیتے ہیں۔ انھیں غلہ بھی مل جاتا ہے اور لکڑی بھی، تو پھر اب دونوں بازار سے کفن لانے کیوں ساتھ ساتھ جاتے ہیں؟ جبکہ پڑوسی مدد کر رہے ہیں وہ لوگ ”ہانس و انس کاٹنے“ جاتے ہیں۔ رقیق القلب عورتیں آ کر دیکھتی اور چلی جاتی تھیں۔ ایسی صورت میں تو کسی ایک کا رُکنا واجب تھا۔!

در اصل یہ سوال مہذب معاشرے کے لیے ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جہاں انسانی قد ریں ختم ہو چکی ہیں یہاں تک کہ تصنع بھی مٹ چکا ہے۔ اُن میں وہ منافقانہ جبلت ہے ہی نہیں۔ یہ تو استحصالی طبقے کی صفت ہے تبھی تو فنکار نے ٹھکر کی بات کا تفصیلی ذکر کیا ہے اور اُسے دریا دل ٹھہرایا ہے اور زمیندار کو رحم دل آدمی بتایا ہے۔

”کفن“ میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانچی نشیب و فراز افسانے کے لہجے کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشابہی عناصر اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج و الم میں ڈوبا ہوا، غم و اندوہ اور اُداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانے کے آہنگ سے شیر و شکر ہو کر اس کی تیزی اور تندگی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تلخ نفسیاتی حقیقت اور پُر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانے میں مرکزی کرداروں کی

گفتگو خاصی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانے کو مختلف قتنی منازل سے گزار کر انجام تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باہمی باتوں کے درمیان افسانہ نگار کی مہیا کردہ تفصیلات نے افسانے کو جیتی جاگتی دنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات و عوامل کہ جنہوں نے اس کی نشوونما میں حصہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح پیوست کئے گئے ہیں کہ گھیسو، دھوکے کے قول و فعل کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن کلفتوں سے بھرپور جہان میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے قتنی اعتبار سے خاصے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان جملوں سے کئی معرکے سر کیے ہیں۔ اس کے مرکزی کرداروں، ان سے متعلق جزئیات اور پس منظر کو سرت سے عنصر میں ڈبو کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری یکسوئی اور دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے تمہیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک بجھے ہوئے الوداع کے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے:

”جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الوداع

کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔“

”خاموشی“ اور ”بجھا ہوا الوداع“ ان گنت اشارے کرتا ہے اور قاری کو مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانہ نگار اگلے جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے، فضا سناٹے میں غرق ہے اور سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ یہ جملہ پیش آئندہ واقعات کی تمہید ہے، ان کا جواز ہے اور ستم ظریفی کا اشارہ ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا، اور تنبیہ بھی کہ معاشرے میں ایسے واقعات فروغ نہ پائیں۔

تمہید کے بعد گھیسو اور دھوکے کی ابتدائی گفتگو صورت حال کی سنجیدگی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کرداروں کا تفصیلی تعارف خاصا اہم ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانے کے پس منظر کو بھرتا ہے، اس کے حوال کو دھرتی

کی فضا سے ہمکنار کرتا ہے۔ مجموعی تاثر کے لیے راہیں بنانا سنوارتا ہے اور قاری کے ذہن کو پیش آنند واقعات کے لیے ہموار کرتا ہے۔ اس کے باوجود ان کی اگلی گفتگو اور قلبی واردات سے واقف ہو کر قاری شدید ذہنی صدمہ سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کو ان کی حرکات و سکنات غیر فطری معلوم دیتی ہیں۔ وہ خوف، وحشت اور دبشت کے احساس تلے دب جاتا ہے۔ بہو اندر آخری سانسیں لے رہی ہوتی ہے، باہران کے اطمینان میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں گمن، مزے سے آلو کھانے اور پیٹ بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ قاری کو اس وقت اور بھی ذہنی اذیت پہنچتی ہے جب پیٹ بھرنے کے بعد وہ دونوں وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر اطمینان سے سو جاتے ہیں اور بدھیا مسلسل تکلیف سے کراہتی اور رہ رہ کر چیختی رہتی ہے۔ یہ صورت حال قاری کے ذہن کو ششوں میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانے کی صداقت پر متزلزل ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو اپنا ہمنوا بنانے کے ہنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سماجی نا انصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجے میں منفی رد عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔

”جس ساج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے

کچھ بہت اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ البال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں مگھے کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھے اور کسانوں کی تہی دماغ جمیعت میں شامل ہونے کے بدلے شطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور ٹکھیا بنے ہوئے تھے اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اُسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اُسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی۔ اور اس کی سادگی اور



بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔“

گھیسو اور مادھو کا یہ احساس کہ کام کرنے سے بھی ان کے لیے بہتری کی کوئی صورت نکلی ممکن نہیں تو پھر آخر وہ محنت و مشقت کیوں کریں جب کہ فارغ البالی ان کے لیے ہے جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ استحصالی طبقے کی چاں جو انھیں کچل کر حیوان بنا چکی ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتی ہے تو پھر اس فول دی دیوار سے سر ٹکرانے کی کوشش کیوں کریں؟ بلکہ اس غلامی سے بہتر ہے کہ چوری کر کے دو چار سانسیں سکھ چین کی لے لی جائیں، کم از کم اس میں خود مختاری کا احساس تو ہے۔ ان کے لیے اتنی ہی تسکین کافی ہے کہ اگر وہ خستہ حال ہیں تو انھیں ”کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی“ اور ان کی ”سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔“ ان کے اس طرز فکر، احساسات، لگا تار فائقے، تہی دستی اور مجبوری نے ان کو اس مقام تک پہنچا کر اس طرز عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال و افعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ فکشن کے رموز اور انسانی نفسیات سے واقف یہ فنکار، موجودہ پروجیکشن کے گھٹے ہوئے، حول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بہتی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیا کرتا ہے۔ ٹھاکر کی بارات کے ذکر نے کہانی کی آہستہ روی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ماضی کے طسم سے وہ ہر نکلتا ہے تو دونوں پانی پی کر وہیں سوچکے ہوتے ہیں:

”جیسے دو بڑے اڑدر کنڈ لیاں مارے پڑے ہوں۔“

دونوں کا ”دو بڑے اڑدر“ کی طرح بے فکری سے سو جانا ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے اور دعوت فکر و عمل دیتا ہے۔ ایہ دونوں افراد اسی سماج کے پیدا کردہ ہیں، ”جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ زیادہ اچھی نہ تھی۔“ اور جن کو آبادی سے پرے، باڑوں میں چنوروں کی طرح زندگی گزارنے کے لیے مجبور کر دیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے؟ درِ روزہ میں کیوں کر مددگار ہو سکتے؟ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے

نیزوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی ہے اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصہ میں بدھیا کی موت کی خبر سناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بٹے گئے ہیں جبکہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دلخراش چیخیں سنائی دیتی ہیں یا پھر موت کا منظر..... افسانے کی ابتدا میں کشمکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیخوں سے ہوتا ہے انجام کار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دبشت میں مبتلا کر دیتی ہے:

”صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر نگلی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔“

بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے۔ آخر کیوں؟ کیونکہ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانے سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں بے حس و بے جان کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹے کے اندر پانچ روپے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں اور اناج بھی حاصل کر لیتے ہیں۔

سرسیت کا عنصر افسانے میں ابتدا ہی سے تجسس کو بیدار رکھتا ہے لیکن آخری حصہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا ہے کہ قاری افسانے کے ہر آنے والے لمحے کو جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے اس حصے کا مکمل انحصار باپ بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیعے سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان کرداروں کے ذریعے سماج کے عقائد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی شکستہ حالی کا اصل ذمہ دار ہے۔ گھیسو کے لفظوں میں:

”کیسا بُرا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھا نکلنے کو چھیڑا بھی نہ ملے اسے

مرنے کے بعد نیا کھن چاہیے یہی پانچ روپے ملتے تو کچھ دوا دارو  
کرتے۔۔۔ کھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے  
ساتھ تو نہ جاتا۔“

گھیسو اور مادھو کفن نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوعِ سخن بناتے ہیں، اُس پر لعن طعن  
کرتے ہیں۔ کفن کی اہمیت کم کرنے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پیسے  
آ جاتے تو دنیاوی قدروں کو پامال کر کے اپنی خواہشات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ  
بیٹے بازار پہنچ کر ادھر ادھر گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس  
قاری کا ذہن سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ گاؤں کے بازار میں ایسی کونسی جگہیں تھیں جہاں  
موجودہ صورتِ حال میں دونوں گھومتے رہے یا وہ بازار کس قدر وسیع تھا کہ گھومنے پھرنے  
میں شام ہو گئی؟ لیکن افسانے کی اگلی سطور قاری کے ذہن کو نورانی اپنی طرف متوجہ کر لیتی  
ہیں۔ ”دونوں اتفاق سے یا عمدہ ایک شراب خانے کے سامنے“ آ پہنچتے ہیں۔ خاموشی سے  
اندر داخل ہو جاتے ہیں۔ گھیسو ایک بوتل شراب اور کچھ گزک خریدتا ہے اور دونوں پینے بیٹھ  
جاتے ہیں۔ شراب ان کو سرور میں لے آتی ہے تو گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ آدھی  
بوتل ختم ہوتی تو کھانے کا سامان منگا لیتے ہیں:

”دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے تھے جیسے

جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اڑا رہا ہو۔ نہ جواب دی کا خوف تھا نہ بدنامی

کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔“

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت کچھ بتایا ہے:

”کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس

کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عجب زندگی تھی ان

لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے

چھتھروں سے اپنی غریبانی ڈھانکے ہوئے، دنیا کی فکروں سے آزاد،

قرض سے لدے ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔“

پریم چند نے ان افراد کو افسانے میں مرکزی کردار کی جگہ دے کر وقت کے اہم ترین مسئلے کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نقیب کے فرائض انجام دیے ہیں۔ ان دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صد ہا صدیوں کی مرہونِ منت ہے۔ نسل بعد نسل ان کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کی تشکیل اس سماج نے کی ہے جو دنیاوی اخلاق و ضابطوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہے اور اعلیٰ قدروں کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم ان پر روا رکھتی ہے۔ پھر ان اصولوں اور قدروں کا ان پر اطلاق کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے اور ان کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ ضابطے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں؟۔۔۔ اس دنیا نے جو کچھ بھی انھیں دیا ہے اس کے نتیجے میں انھوں نے اپنی الگ دنیا بسائی ہے، جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں، جس پر وہ مستقل مزاجی سے عمل پیرا رہتے ہیں:

”گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی

سعاست مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش قدم پر چل رہا تھا، بلکہ اس کا نام

اور بھی روشن کر رہا تھا۔“

اس مقام پر حسنا س قاری لمحہ بھر کے لیے یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ کہیں پریم چند ”باپ کے نقش قدم“ پر چلنے کا سلسلہ ختم کرنے کا جواز تو نہیں پیدا کرتے ہیں اور شاید اسی لیے بچے کو ماں کے پیٹ میں مار دیتے ہیں اور اُسے فطری کفن مہینا کر دیتے ہیں؟ ورنہ کہانی کا انجام تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ بچے کی پیدائش کے بعد ماں کی موت ہو گئی اور حرام خوری کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ کیونکہ کریم کے بعد وہ بچے کی پرورش کے لیے سماج سے کچھ نہ کچھ وصول کرتے رہتے اور پھر اس کے دو ہاتھ کاہلوں کے لیے مددگار ثابت ہوتے۔ لیکن پریم چند دراصل ان دو کرداروں کے توسط سے انسان کی ریاکاری، تہہ دار شخصیت اور خواہش نفسانی کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے اور یہ دکھانا چاہتے تھے کہ دیکھو اشرف المخلوقات کس حد تک گر سکتا ہے، اپنے کو فریب میں مبتلا کر سکتا ہے یا زندہ رہنے کے لیے حالات سے سمجھوتہ کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو کہانی کے بہت سے رموز اس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشا ان پر غالب آکر، ان کی ظاہری شخصیت کو تہہ و بالا کر دیتا اور ان پر چڑھے ہوئے خلاف کو اتار پھینکتا ہے۔

تہہ دار شخصیتوں میں نہیں نفسیاتی گریں کھل کر ان کے مکالموں کے ذریعے سامنے آ جاتی ہیں۔ وہ اعلیٰ انسانی قدروں کو زیر بحث لاتے ہیں اور اس سماج پر طنز کرتے ہیں جو بظاہر ان کی دلجوئی کرتا اور ان پر رحم دکھاتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مالی امداد کرتا ہے لیکن یہ رحم کبھی مذہبی اجارہ داری پر قرار رکھنے کے لیے، کبھی ظاہری شان و شوکت دکھانے کے لیے اور کبھی سماجی و اخلاقی قدروں کے پیش نظر کیا جاتا ہے گو کہ یہی لوگ اس زنجیر کی کڑی ہوتے ہیں جس کے شکنجے میں جکڑ کر اس طبقے کا استحصال کیا گیا ہے۔ زمیندار تو ان کا اعلیٰ ترین نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری پر قرار رکھنی ہے:

”زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں ”چل دور ہو یہاں سے۔ لاش گھر میں رکھ سڑا، یوں تو بلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آکر خوشہ کر رہا ہے، حرام خور کہیں کا بد معاش“۔ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً و کرہاً دور روپے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تا کا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔“

افسانے کا تناؤ اور کلائمکس اس وقت اپنے انتہائی نقطے پر پہنچتا ہے جب وہ کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و کباب پر اڑا دیتے ہیں اور بد مستی کی حالت میں سماجی قوانین اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مضحکہ اڑاتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی منافقت اور مصلحت پسندی کو بے نقاب کرتے ہوئے گانے لگتے ہیں ”ٹھگنی کیوں نیناں جھکاوے ٹھگنی“ طنز کے کچوکوں سے بھرپور یہ گانا فضا میں تضاد کو اور بھی اُجاگر کرتا ہے۔

”سارا میخانہ محو تماشا تھا اور یہ دونوں میاش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناچنے لگے۔ اچھلے بھی، کودے بھی، گرے بھی، مٹکے بھی، بھڑکے بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدست ہو کر وہیں گر پڑے۔“

یہ سلسلہ جاری رہتا اگر شراب انھیں مغلوب نہ کر لیتی۔ وہ بدست ہو کر ناچتے گاتے، ہوش و

حواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔ اس طرح افسانہ اپنے انجام کو پہنچ کر تاری کو حیرتوں کے اٹھ سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں سنہ نے اور تنہائی میں خود کو گھر اپاتا ہے اور اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیے میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

”کفن“ کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دبشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ انسانیت و شرافت دم توڑتی نظر آتی ہے۔ محبت و مروت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔ باپ اور بیٹا پیٹ بھرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جب کہ بہو قریب المرگ ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں ہمیں گھیسو اور دھو سے نفرت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لوگ بدھیا کی تکلیف کو دور کرنے کا کوئی جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ فطری طور پر ”کابل، حرام خور اور بد اطوار“ ہیں:

”گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھواتا کام چور تھا کہ گھنہ  
بھر کام کرتا تو گھنہ بھر چلم پیتا۔ گھر میں مٹھی بھراناج ہو تو ان کے لیے  
کام کرنے کی قسم تھی۔“

ان کی آرام طلبی اور بے حسی اس وقت عروج پر پہنچتی ہے جب بدھیا، دھو کی بیوی بن کر ان کے گھر آ جاتی ہے۔ وہ دن رات محنت کرتی ہے، ان کا پیٹ پالتی ہے۔ دونوں باپ بیٹے بیٹھے کی روٹی کھاتے اور اکڑ دکھاتے ہیں۔ سبھی سے ان کا رویہ رعونت آمیز رہتا ہے:

”جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ  
کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان  
سے دو گنی مزدوری مانگتے۔“

ان بُرائیوں کے علاوہ ان میں انسانی ہمدردی کے جذبے کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔ بدھیا جیسی قریب ترین عزیز کے دکھ درد سے بھی وہ متاثر نہیں ہوتے اور نہ اس کی بے کراں اذیت میں اندر جا کر دیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔ دونوں کو دھڑکا لگا رہتا ہے کہ کہیں ایک کی غیر موجودگی میں دوسرا سارے آلو چٹ نہ کر جائے۔ لیکن افسانے کا یہ ابتدائی تاثر زیادہ دیر قائم نہیں رہ پاتا ہے۔ معمولی غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت چھپی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا ”دردناک“ لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

”مرنا ہے تو جلدی سر کیوں نہیں جاتی۔“

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہوتی ہے:

”مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پکنکنا نہیں دیکھا جاتا۔“

اس پر گزرنے والی بیجانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگدستی اور مفلسی میں کفِ افسوس ملنا

تو ممکن ہے مگر ”دوا دارو“ کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے:

”میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونہ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں

ہے گھر میں۔“

ایک طرف کریناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدت کا۔ بھوک

مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دلانے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا

ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آ جاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ چلتے ہوئے

آلو حلق سے اُتارتے چلے گئے۔ کیوں کہ:

”کل سے کچھ نہ کھایا تھا۔ اتنا صبر نہ تھا کہ انھیں ٹھنڈا ہونے دیں۔“

افلاس کے زیرِ سایہ پنپنے والی محرومیوں کا اندازہ مادھو کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ:

”آج جو بھوجن ملا وہ کبھی عمر بھر نہ ملا تھا۔“

اس کے باوجود ان کے پیٹ بھرے ہوتے تو وہ کھانے کا بچا ہوا سامان سنبھال کر رکھنے کی

کوئی ضرورت محسوس نہ کرتے اور ”دھو“ پوریوں کا ڈھل اٹھا کر ایک بھکاری کو دے دیتا ہے۔ آخر

میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار وہ روتے ہوئے اس طرح کرتا ہے:

”بچاری نے جندگی میں بڑا دکھ بھوگا۔ مری بھی کتنا دکھ جھیل کر۔“

اس ایک جملے میں جس بیچاریگی، اپنائیت اور مجبوری کا احساس دم توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ

مادھو کے قلبی کرب کا پتہ دیتا ہے۔

گھیسو، دھو کے مقابلے میں کہیں زیادہ جہان دیدہ ہے۔ ساٹھ سالوں میں بے شمار زخموں کو

جھیل کر وہ دنیاوی آلام کا خاصہ تجربہ رکھتا ہے، اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی

پہناں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے:

”معلوم ہوتا ہے بچے کی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا۔ چادکھ تو آ۔“

بیدھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ مادھو کو ڈانٹتے ہوئے کہتا ہے:

”تو بڑا بے درد ہے بے اسال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا اسی

کے ساتھ اتنی بے و پھائی۔“

گھیسو سماج کے رکھ رکھاؤ سے بخوبی واقف ہے۔ اس کو یہ واقفیت ذاتی تجربوں سے حاصل ہوئی ہے۔ اس کے نو بچے ہوئے۔ ان مواقع پر اسے جن مراحل سے دوچار ہونا پڑا وہ سب اس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ مادھو اپنے ہونے والے بچے کی جانب سے فکر مند ہوتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

”سب کچھ آجائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں

دے رہے ہیں وہ تب بلا کر دیں گے۔ میرے نولڑکے ہوئے۔ گھر میں

کبھی کچھ نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔“

وہ زمانے کی اونچ نیچ دیکھے ہوئے ہے۔ انسانوں کی فطرت، مہذب سماج کی ظاہر داری اور کھوکھلے پن کو جانتا ہے۔ اس کا ایسے سماج پر اعتقاد جو ان کی موجودہ حالت کا ذمہ دار ہے، قابل توجہ اور باعث غور و فکر ہے کیوں کہ یہی اعتماد کسی حد تک اس کے طرز عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

”تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کھسن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔

میں ساٹھ سال دنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں۔۔۔ اس کو کھسن ملے گا

اور اس سے بہت اچھ ملے گا جو ہم دیتے۔ وہی لوگ دیں گے جنہوں نے

اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح

آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے ہیں گے اور کھسن تیسری بار ملے

گا۔“

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقین کامل ہے۔ مادھو بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ”تم انتر جامی ہو“ اور گھیسو کا یہ کہنا ہے کہ ”ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اسے ہن نہ ہوگا۔“ اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دان ہن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مہذب سماج کے غیر



انسانی سلوک نے ان کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تنفیاں اور غیر منصفانہ رویہ ان کی فکر پر اثر انداز ہوا ہے:

”ہاں بیٹا، یکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ یکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ مومنے مومنے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔“

ان کے پیٹ بھرے ہوتے ہیں تو وہ بھی عام انسانوں کی طرح دنیا کو برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مادھو بھکاری کو کھانے کو بچا سامان دے دیتا تو گھیسو بھکاری سے کہتا ہے:

”لے جا۔ کھوب کھا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی تیرا اسیر باد اُسے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔“

ان کے ذہنوں میں بھی آخرت کا تھوڑا پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس اعتبار سے گھیسو کا مادھو کو سمجھانا عام انسانوں کی طرح قابل توجہ ہے:

”کیوں روتا ہے بیٹا۔ گھس ہو کہ وہ مایا جال سے ٹکٹ ہو گئی، جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔“

’کفن‘ کا عمیق مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کی گھیسو اور مادھو کے کردار غیر فطری، غیر حقیقی یا غیر انسانی نہیں ہیں بلکہ یہ پریم چند کی بے پناہ قوت مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی رد عمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ”کفن“ پریم چند کی بڑی کامیاب فنی تخلیق ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان و بیان، فنی صلاحیتیں معراج کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر نکلے اس

افسانے کا اندازِ بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ سارے واقعات از اول تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ افسانے کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کشمکش اور مسائل ابتدا ہی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی اور تجسس قائم رہتا ہے۔ تحیر، خوف، دہشت، رقت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ تاثر دماغ میں چنگاریاں ہی پیدا کر دیتا ہے۔ تاریخ کی تاریک ترین حقیقت پر غور کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے کہ کس طرح سماجی شکنجے میں ایک طبقے کو دبایا، گچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے فنکارانہ انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کشمکش کے استحصال کے نتیجے میں پھیلی افلاس کی کہانی سن کر وہ وقت کے نازک ترین مسئلے سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔



## خواجہ احمد عباس کے منتخب افسانے: ایک مطالعہ

”انگارے“ کی اشاعت (نومبر ۱۹۳۲ء) اور پھر اُس کے ضبط کیے جانے (مارچ ۱۹۳۳ء) کے بعد اردو افسانہ نے برق رفتاری کے ساتھ تشکیلی اور تعمیری دور کو عبور کیا ہے۔ روایتی افسانہ نگار جن کا اسلوب بیان افسانے کے قاری کو وقتی مسرت و انبساط میں مبتلا کیے ہوئے تھا، وہ کھلی آنکھوں سے مسائل کی طرف دیکھنے لگے تھے۔ اصلاحی ملک فکر کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنا مبلغانہ انداز مخاطب بدلاتھا، جو فن کار اس تیز و سفر میں طرزِ کہن اور نئے انداز کی آویزش کے شکار ہوئے وہ خود بخود افسانے کے قافلے سے دُور ہوتے گئے یا پھر انھوں نے آہستہ آہستہ کسی دوسری صنفِ ادب میں طبع آزمائی شروع کر دی۔ بزرگوں میں پریم چند نے افسانے کو خوب سے خوب تر بناتے ہوئے ۱۹۳۵ء میں ”کفن“ خلق کیا (اشاعت جامعہ دہلی، دسمبر ۱۹۳۵ء) جس نے اردو افسانے کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت اختیار کر لی۔ نوجوان افسانہ نگاروں میں خواجہ احمد عباس نے اُسی سال افسانہ ”ابابیل“ لکھا (اشاعت جامعہ دہلی، جون ۱۹۳۶ء) جو ”انگارے“ کے منظر عام پر آنے کے بعد سے اُن کے ذہن میں ترتیب پا رہا تھا۔

خواجہ احمد عباس نے ۱۹۳۳ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی۔ اے۔ اور ۱۹۳۵ء میں ایل ایل۔ بی۔ کی ڈگری حاصل کی تھی۔ کمپس میں ”انگارے“ کا چرچا تھا کہ اُس نے روایت سے زبردست انحراف کیا ہے۔ اتفاق کہ بزرگ و خورد (پریم چند اور خواجہ احمد عباس) دونوں نے ۱۹۳۵ء میں صنفِ افسانہ کے فکری اور فنی مزاج کو بدل دیا۔ چونکہ اس مضمون میں محض خواجہ احمد عباس کی افسانہ نگاری کا عمومی جائزہ مقصود ہے لہذا میں اپنی بات کو اسی دائرے تک محدود رکھنا چاہتا ہوں۔

خواجہ احمد عباس نے اپنے نصف صدی کے ادبی سفر میں تقریباً سو سے زائد افسانے لکھے

ہیں۔ پہلا ”ابابیل“ اور آخری افسانہ ”کیپٹن سلمیٰ“ ہے۔ ہمہ جہت شخصیت اور کثیر القصائیف مصنف نے کل کتنے افسانے لکھے ہیں، اس پر حتمی رائے دینا آسان نہیں ہے۔ دس افسانوں پر مشتمل اُن کا پہلا مجموعہ ”ایک لڑکی“ کے نام سے ۱۹۴۲ء میں منظر عام پر آیا۔ ۱۹۴۸ء میں دو مجموعے ”پاؤں میں پھول“ اور ”زعفران کے پھول“ کے نام سے شائع ہوئے۔ اول اندک میں آٹھ افسانے اور کرشن چندر کا تعارف شامل ہے۔ ثانی الذکر چھ افسانوں پر محیط ہے۔ چوتھا مجموعہ ”میں کون ہوں“ کے نام سے ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں دس افسانے اور ایک مضمون ”کہانی کی کہانی“ کے عنوان سے شامل ہے۔ ۱۹۵۳ء میں تین طویل افسانوں کا مجموعہ ”کہتے ہیں جس کو عشق“ اور ۱۹۵۵ء میں سات افسانوں کا مجموعہ ”گیہوں اور گلاب“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔ ۱۹۵۹ء میں ”دیا جلے ساری رات“ کے نام سے شائع ہونے والے مجموعہ میں آٹھ افسانے، مقدمہ اور کرشن چندر کا انٹرویو شامل ہے۔ سولہ افسانوں پر مشتمل ”نئی دھرتی نئے انسان“ ۱۹۷۷ء میں منظر عام پر آیا۔ ”مجھے کچھ کہنا ہے“ کے عنوان سے اس میں ایک بھرپور تحریر بھی موجود ہے۔ سات افسانوں پر مشتمل ”نیلی ساری“ ۱۹۸۲ء میں چھپا اور اُن کے انتقال سے ایک سال قبل ”سونے چاندی کے بت“ (۱۹۸۶ء) منظر عام پر آیا۔ اس میں نو افسانوں کے علاوہ دس خاکے اور چھ مضامین تھے۔ ”پیرس کی ایک شام“، ”بیسویں صدی کے لیلیٰ مجنوں“، ”چراغ تے“، ”اداس دیواریں“، ”اندھیرا اجالا“، ”اگر مجھ سے ملتا ہے“، ”پھول اور دوسری کہانیاں“ بھی ان کے مجموعے ہیں مگر ان میں زیادہ تر وہ افسانے شامل ہیں جو مذکورہ بالا مجموعوں میں شائع ہو چکے تھے یا پھر عنوان بدل کر داخل ہوئے ہیں۔ گمان غالب ہے کہ ان مجموعوں کے علاوہ خواجہ احمد عباس کے اور بھی افسانے ہیں جن کی دستیابی، ترتیب و تنظیم کے بعد صحیح تعداد معلوم ہو سکے گی۔

خواجہ احمد عباس کا ادب کے خازنوں میں قدم رکھنے کا مقصد استحصالی نظام کے خلاف مورچہ قائم کرنا اور دبے کچلے انسانوں کی حمایت کرنا تھا۔ اپنے ترقی پسند معاصرین کی طرح اُن کا بھی نقطہ نظر یہ تھا کہ ادب زندگی کا عکاس ہے تو اسے زندگی کو اُسی طرح پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے۔ عینیت پسندی، رومانیت یا مثالیت حقائق پر پردہ ڈال دیتی ہیں لہذا اس پشت واقعات کو اجاگر کرتے ہوئے سماجی، معاشی، سیاسی اور طبقاتی تصادم کو خواجہ احمد عباس نے بطور خاص موضوع

بنایا تاکہ معاشرے سے عدم توجہی اور بے گانگی کے احساس کو ختم کرتے ہوئے اسے متحرک، فعال اور توانا بنایا جاسکے۔ اس سے نہ صرف مظلوم طبقے میں اپنی استعداد کے مطابق ترقی کی راہ پر آگے بڑھنے کا حوصلہ ملے گا بلکہ ان میں خود فہمی اور خود شناسی کا جوہر بھی جاگ سکے گا۔ اپنے اس نصب العین کا ذکر انھوں نے بعض تحریروں میں کیا ہے مثلاً ”مجھے کچھ کہنا ہے“ کے عنوان سے لکھتے ہیں:

”... بدلتا ہوا ہندوستان اور بدلتے ہوئے ہندوستانی میرے افسانوں کا

موضوع ہیں۔ میرے ان افسانوں میں آپ کو اپنے ہم عصر ہندوستانی

ملیں گے۔ نئے کسان، نئے ہریجن، نئے امیر، نئے غریب، نئی عورتیں،

نئے لکھے پڑھے نوجوان، اور ساتھ میں ان سماجی قوتوں کا تجزیہ بھی ملے

گا۔“

انسانوں کے بدلتے ہوئے کرداروں اور قسمتوں میں جو انقلاب برپا ہو رہا ہے اس کے تعلق

سے وہ مزید لکھتے ہیں:

”تخلیقی ادب کے ذریعے یہ انقلابی کام جہاں دنیا کے عظیم ترین ادیب کر

رہے ہیں، چھوٹے پیمانے پر میں بھی انجام دے رہا ہوں یا کرنے کی

کوشش کر رہا ہوں۔“

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں حقیقت نگاری کی روایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں

سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، ہجرت اور غریب الوطنی کے دور میں بے حد متاثر ہوتی ہے۔

جغرافیائی تبدیلی نے صرف سرحدیں قائم نہیں کیں بلکہ تمام مشترکہ روایات کے تانے بانے کو بکھیر

دیا۔ خواجہ احمد عباس نے ان بکھرے ہوئے تاروں کو یکجا کرنے کی کوشش کی بلکہ انتشار کے اسباب

وعلل بھی تلاش کیے ہیں۔ وہ افسانوی مجموعہ ”نیل ساری“ کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

”انسان کی ترقی کا راز ہم آہنگی میں ہے، بھائی چارے میں ہے، آپسی

میل جول اور اتفاق میں ہے۔ اس لیے میں ان چیزوں کے حق میں ہوں

جو ہم آہنگی اور اتحاد کو فروغ دیتی ہیں اور ان سب کے خلاف ہوں جو ان

کی کاٹ کرتی ہیں۔ میں اپنی کہانیوں کے ذریعے بہتر انسان کی تخلیق کرنا

چاہتا ہوں۔“ (ص ۶)

”زعفران کے پھول“، ”میرے بچے“، ”ابابیل“، ”سونے کی چوڑیاں“، ”اجنٹا“، ”رفیق“، ”بھولی“، ”نڈی“، ”انتقام“، ”سردار جی“ اور ”بارہ گھنٹے“ اُن کی بہترین کہانیاں قرار دی جاتی ہیں۔ تقسیم ہند نے پورے ملک کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ ہر طرف قتل و غارت گری کا بازار گرم تھا۔ ایسے پر آشوب دور میں انسانی جان و مال کے تحفظ کے لیے ملک کا ہر صوبہ فکر مند تھا۔ خواجہ احمد عباس، کرشن چندر اور رامانند ساگر ایک تثلیث کی شکل میں خصوصاً کشمیر کے تئیں مثبت رجحان کے لیے اپنے قلم کا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ ”اور انسان مر گیا“، ”ہم وحشی ہیں“، ”ٹکست“، ”زعفران کے پھول“، ”میرے بچے“، ”رفیق“ وغیرہ میں اس پہلو پر بھرپور توجہ دی گئی ہے۔

خواجہ احمد عباس کی قلمی اعتبار سے کامیاب کہانی ”زعفران کے پھول“ ڈوگرہ راج کے ظلم و جبر اور دیہاتی کشمیری دوشیزہ ”زعفران“ کی جدوجہد کی روداد ہے۔ مرکزی کردار زعفرانی کا خواب قرب و جوار کے لوگوں کو تعلیم یافتہ اور صحت مند دیکھنا ہے تاکہ وہ غربت اور جہالت میں بھٹک نہ سکیں یا سپ دق کا شکار ہو کر خون تھوکتے ہوئے مرنہ سکیں۔ ”میرے بچے“ بھی وادی کشمیر میں برپا ظلم و ستم کی کہانی ہے۔ دبشت اور بربریت میں ’زونی‘ کا سب کچھ ختم ہو جاتا ہے، باقی رہ جاتا ہے تو معصوم بچہ جس کے سہارے وہ مستقبل کے سہانے خواب دیکھتی ہے مگر دوسروں کو بچانے کی خاطر جس دم سے وہ سہارا بھی ختم ہو جاتا ہے تاہم مصیبتوں میں گھرا ہوا قافلہ سلامتی کی سرحدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔

”ابابیل“ میں مرکزیت رحیم خان کو حاصل ہے جس کا عمل اپنے نام کے بالکل برعکس ہے۔ وہ معصوم بچوں اور بے زبان جانوروں تک کو معاف نہیں کرتا ہے۔ یہ رویہ اس کو بالکل تنہا کر دیتا ہے۔ بچوں کے جانے کے بعد جب بیوی بھی اُسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے تو تنہائی میں اس کا ذہن ل شعوری طور پر خود اکتسابی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ کھیریل کی چھت میں ابابیل کے گھونسلے کو دیکھ کر وہ اُس پر جھپٹنا چاہتا ہے مگر گھونسلے کے اندر بیٹھے دو بچوں کی حفاظت کرتے ہوئے ابابیل کے جوڑے خصوصاً اُن کو حملہ آور دیکھ کر اپنے اندر تبدیلی محسوس کرتا ہے اور پھر تخریب تعمیر میں بدل جاتی

ہے۔ چار صفحے کی اس کہانی میں مصنف رحمت کے ظلم اور اس ظلم کے اچانک ترک کرنے کا کوئی واضح سبب بیان نہیں کرتا ہے۔ عنوان کی مناسبت سے بھی کوئی حتمی رائے قائم نہیں ہونے پاتی ہے۔ دلائل و جواز کے لیے قاری اسے بیوی کے جانے کے بعد پہنچی ٹھیس سے بھی جوڑ سکتا ہے، ماورائی حقیقت سے بھی اور ابرہہ اور سورہ فیل کے تاریخی واقعے سے بھی اور شاید یہی اس کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ بھی ہے کہ کہانی جس تناؤ بھرے لمحہ اور مشکوک حالت میں ختم ہوتی ہے، قاری کے ذہن میں وہیں سے دوسری کہانیوں کے تانے بانے ترتیب پانے لگتے ہیں۔

مذکورہ بالا کہانی کی طرح ”سونے کی چوڑیاں“ بھی قلب و بیت کی خوبصورت اور پُر اثر کہانی ہے جس میں شکر یکا یک منفی رویے پر قابو پا کر مثبت راہوں پر چل نکلتا ہے۔ برتاؤ اور پیش کش کے اعتبار سے یہ دونوں کہانیاں نیکی اور دردمندی پر انسان کے اعتماد کو استہکام بخشتی ہیں۔ افسانہ ”اجنتا“ کا منظر ہمیں ”مگر پس منظر میں“ اجنتا“ کے پُر وقار غار کو راشت کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ خواجہ احمد عباس اس کے حسین نقش و نگار کا اعتراف کرتے ہوئے یہ چبھتا ہوا سوال بھی قائم کرتے ہیں کہ کاش برسوں پتھروں کو تراشنے کے بجائے انسانی رشتوں کو استوار کیا جاتا تو ارضیت کا حسن دوبالا ہوتا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”بہتر ہوتا کہ اتنی محنت پتھروں میں گل کاری کرنے کے بجائے انسانوں کو

انسان بنانے میں صرف کی جاتی تاکہ آج وہ ایک دوسرے کا خون نہ

کرتے ہوتے۔“

قتل و غارتگری اور خون خرابے پر لعن طعن کرنے والا یہ افسانہ نگار ”رفیق“ میں دو ایسے فوجی دوستوں کی کہانی بیان کرتا ہے جو ملک کی حفاظت کی خاطر سرحد پر آمنے سامنے کھڑے ہونے پر مجبور ہوتے ہیں اور پھر فرض کو نبھاتے ہوئے ایک دوست کے ہاتھوں دوسرا دوست مارا جاتا ہے۔ امن کے پیغام کو تقویت دینے والے اس فن پارے میں افسانہ نگار قاری کے توسط سے دریافت کرتا ہے کہ ایسی نوبت کیوں کر آئی؟ اس صورت حال سے کس طرح بچا جاسکتا ہے؟ اور پھر قاری میں السطور میں ان کے جوابات بھی پڑھ لیتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کی یہی فن کاری ہے کہ وہ نصب العین کو واضح کرنے کے باوجود فن کو مجروح نہیں ہونے دیتے ہیں، بلکہ خوش فہمی کے بجائے خود فہمی

پر زور دیتے ہوئے انسانی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ مجموعہ ”نئی دھرتی نئے انسان“ میں ”مجھے کچھ کہنا ہے“ کے تحت لکھتے ہیں:

”میں اپنے افسانوں میں ان کے چہرے اور کردار دکھانا چاہتا ہوں، نہ صرف اوروں کو بلکہ خود کو، انسان کو، سماج کو شیشہ دکھانا ایک انقلابی فعل ہو سکتا ہے کیونکہ — اپنی ذات کو سمجھنا بھی بڑی سماجی اور نفسیاتی تبدیلیوں کو حرکت میں لاسکتا ہے۔“ (ص ۷۷)

کہانی ”بھولی“ یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ مجبوری اور بے بسی جب حد سے گزر جاتی ہے تو بے زبان کو بھی قوت گویائی مل جاتی ہے۔ مرکزی کردار ”بھولی“ اس کی واضح مثال ہے جس نے جینز کے خلاف ایسا زبردست احتجاج کیا کہ قاری حیرت میں مبتلا ہو کر اس کا ہمنوا ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن کو مکمل کر لینے کا ہنر خواجہ احمد عباس خوب جانتے ہیں۔ انھوں نے ”نڈی“ میں محنت کش کسان کی ایک حسین تصویر بنائی ہے جس میں طنز طعین سے خوب کام لیا گیا ہے۔ مرکزی کردار کی نظریں اپنے کھیت، آسمان اور لاجو کے گلے پر رہتی ہیں کہ اوپر والے کے کرم سے فصل اچھی ہو اور وہ لاجو کے لیے ایک ہنسلی بنواسکے۔ جب خواب پورے ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو نڈیاں مصیبت بن جاتی ہیں۔ اپنے منصوبے، عزم و حوصلے سے وہ آفتِ ناگہانی سے توجیح جاتا ہے مگر ہنسی دھراور کروڑی مل جیسے استحصالی سا ہو کاروں سے کیسے مقابلہ کیا جائے؟ اس کا حل وہ تلاش نہیں کر پاتا ہے۔ شاید یہی اس کا المیہ ہے۔

”انقام“ ذہنی تناؤ سے بھری ہوئی کہانی ہے۔ مرکزی کردار ہری داس کے سامنے اس کی جوان بیٹی جاگتی کو بے رحمی سے قتل کیا جاتا ہے۔ انقام وہ بھی ایک مسلمان لڑکی پر حملہ آور ہوتا ہے مگر اس کے ملتجیانہ چہرے کو دیکھ کر جذبہ انقام کو بھلا دیتا ہے۔ ”سردار جی“ جو بعد میں ”میری موت/ اور میں مر گیا“ کے نام سے شائع ہوا، یہ افسانہ بھی بے حد تناؤ اور کش مکش سے بھرا ہوا ہے۔ اس کی بُنت اور پیش کش میں یہ ندرت ہے کہ حیران کن چچ و خم سے گزر کر اختتام کو نہ صرف مثبت و موثر بناتا ہے بلکہ قاری کو بہت دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ مذکورہ افسانہ کے عنوان پر کچھ لوگوں کے اختلاف کے باوجود اس کی اہمیت اور افادیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے



کہ ۱۹۵۰ء میں خوشونت سنگھ نے پنجاب پر لکھی گئی کہانیوں کا انتخاب انگریزی میں شائع کیا تو ”سردار جی“ کو سر فہرست رکھا۔ اس افسانہ میں نہایت ہنرمندی سے مسلمانوں اور سکھوں کے درمیان پھیلائی گئی منافرت کو انسانی جذبات، احساسات اور نفسیات کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔

فلشن کے علاوہ اس موضوع پر اپنے اداریوں میں بھی تنکھے لہجے اور بے باکانہ انداز میں لکھتے رہے ہیں۔ ”اور انسان مر گیا“ کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

”یہ صحیح ہے کہ غیر ملکی حکمرانوں نے فرقہ واریت کا بیج بویا اور اسے ہوا دی، لیکن آج مذہب کے نام پر جو بربریت، درندگی، قتل و غارت گری کا بازار گرم ہے اس کے لیے ہندوستان میں ہندو اور سکھ اور پاکستان میں مسلمان ذمہ دار ہیں۔ صرف ہندو مہا سبھا اور جن سنگھ ہی نہیں بلکہ کانگریس، مسلم لیگ، کمیونسٹ پارٹی بھی اس حیوانیت کی اتنی ہی ذمہ دار ہیں جتنے کہ فرقہ پرست عناصر کیونکہ ان جماعتوں نے سیاسی نعرے تو لگائے، سیاسی شعور پیدا نہیں کیا اور نہ اپنے کارکنوں کو ادب و تہذیب اور اونچے انسانی آدرشوں سے روشناس کرایا۔.....“

قوی یکجہتی کے اس علمبردار افسانہ نگار نے ہر طبقے کی ناراضگی برداشت کی مثلاً ”بارہ گھنٹے“ پر ہندوؤں کا ایک طبقہ مشتعل ہوا، تو سرکشی پر کچھ مسلمان برہم ہوئے اور ”سردار جی“ پر سکھوں نے احتجاج کیا مگر خدمتِ خلق کا اصل یہ فن کار اپنی ڈگر سے ہٹا نہیں۔ اُن کے تقریباً تمام افسانے استحصال، انقلاب، مثابیت، حقیقت، جمہوریت اور انسانیت کے دائرے میں گردش کرتے ہوئے بہتر معاشرے کے فروغ کی وکالت کرتے نظر آتے ہیں تاہم آزادی ہند سے قبل شائع ہونے والا افسانہ ”بارہ گھنٹے“ ڈگر سے کچھ ہٹ کر ہے کہ اس میں ذہنی اور جنسی آزادی غالب نظر آتی ہے۔ آخر کیوں؟ جواز یہ مہیا کیا جاسکتا ہے —

سماجی اور اقتصادی حالات اگر عملی جدوجہد کا پیش خیمہ ہوا کرتے ہیں تو کبھی کبھار خواہشوں کی عدم تکمیل نفسیاتی دباؤ میں بھی مبتلا کر دیتی ہے۔ اسی کشاکش میں باطنی کیفیات راہِ انتخاب میں

معاون رہتی ہیں۔ یہی نکات افسانہ ”بارہ گھنٹے“ کے مرکز و محور ہیں۔ ادھیڑ عمر کے انقلابی کی صرف ایک رات کی روداد جو قربانی کے جذبے سے سرشار لڑکی کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ وجہ ”بارہ گھنٹے“ کی ملی ہوئی آزادی میں آزاد رہنا چاہتا ہے۔ اسی فضا میں وہ سینما دیکھنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ سردرات میں فلم ”طوفان میل“ حرکات و سکنات میں طوفان برپا کر دیتی ہے۔ فضا آفرینی کا یہ کمال ہے کہ قاری بھی صورت حال کا بہنو ہو جاتا ہے کہ انسان پر کبھی کبھی فطری اور جنسی ضرورتیں اس طرح حاوی ہو جاتی ہیں کہ ان کی تکمیل میں ہی عافیت محسوس ہوتی ہے۔ خواجہ احمد عباس نے نہایت خوبی اور قننی چابکدستی سے دہلی دہلی خواہشوں کے اچانک اہال کی کیفیتوں اور پیچیدگیوں کو نزاکت و نفاست کے ساتھ صفحہ قرطاس پر اتار دیا ہے۔

دونوں کردار، بیٹا اور وجہ انقلابی ہیں۔ بیٹا کے پردہ پہلی بار کوئی اہم کام کیا گیا ہے۔ وجہ منجھا ہوا کامریڈ ہے۔ پہلا اپنی پسند کی منزل کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ دوسرا قید و بند میں سولہ سال گزار کر صرف بارہ گھنٹے کے لیے آزادی کی فضا میں باہر آیا ہے۔ بیٹا کی اضطرابی کیفیت قاری کے سامنے ہوتی ہے اور وجہ کی ذہنی بالچل زیریں سطروں میں بالواسطہ طور پر بیان کی گئی ہے۔ بیٹا محسوس کرتی ہے کہ اُسی کے ویران گھر میں رات گزارنے والا وجہ سگھ جنسی ہیجان میں مبتلا ہے۔ وہ اپنی جوانی کے حسین لمحات انقلابی تحریک پر قربان کر چکا ہے۔ اُسے اس کا بھی احساس ہے کہ آج کی رات کے بعد اسے پھر جیل کی آہنی دیواروں کے پیچھے ڈھکیل دیا جائے گا۔ بے حد تباہ بھری صورت حال میں وہ جنسی آسودگی سے محروم انقلابی کے لیے جو فیصلہ لیتی ہے وہ غیر مہذب ہوتے ہوئے بھی واقعات و جذبات کے تناظر میں لمحاتی طور پر فطری محسوس ہوتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ بیٹا کی شخصیت کو مشکوک اور اس کے عمل کو مشتبہ بھی بنا دیتا ہے۔ تضاد و تصادم کی یہی کیفیت افسانے کو جلا بخشی ہے اور فنکار کی قننی گرفت کی غمازی کرتی ہے۔

ان گیارہ منتخب افسانوں کے منظر و پس منظر کو ابھارنے کا بنیادی مقصد خواجہ احمد عباس کی فکری بصیرت اور قننی ہنر مندی کو اجاگر کرنا ہے۔ یہ افسانے ان کے افکار و خیالات اور عصری صورت حال پر ان کی نگاہ عمیق نیز فن افسانہ نگاری پر دسترس کے ضامن ہیں۔ دراصل یہ ایسے موضوعات کے منظر نامے ہیں جن میں آفاقی صداقتوں کا بیان بھی ہوا ہے اور نفسیاتی سچائی کی

رعایت بھی موجود ہے۔ اس کے لیے انھوں نے اشیاء اور استعاروں کو اس طرح برتا ہے کہ وہ خارج سے مسلط کیے ہوئے نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ تکنیک، موضوع اور ہر تاؤ کے اعتبار سے بھی مذکورہ افسانے اپنی الگ شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہیں بلکہ ایک عہد بدلنے کے بعد وہ آج بھی اپنے قاری کو دعوتِ غور و فکر دے رہے ہیں۔



## منٹو: زخمی نسائیت کا علمبردار

ادیب اپنے عہد کی جو عکاسی کرتا ہے وہ ان معنوں میں اہم ہے کہ وقت گزر جاتا ہے مگر ادب پارے مذکورہ عہد کے چشم دید گواہ بن کر قائم رہتے ہیں اور بعض بعض اوقات یہ معاشرتی تاریخ اس صداقت اور صورت واقع کے ساتھ رقم کرتے ہیں کہ تاریخ داں بھی اس کا تصور نہیں کر سکتے کہ یہ کھنڈ واقع کا ریکارڈ نہیں ہوتا۔ ناقدین ان کو اپنے اپنے طریقے سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔

سیماب صفت، جدت پسند منٹو کا اپنے عہد کے مسائل کو دیکھنے اور افسانوں میں ڈھالنے کا بالکل الگ انداز تھا۔ اُس کے ناقدین بھی شروع سے الگ الگ حلقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک وہ ہیں جو اُس کو اور اُس کے افسانوں کو جنسی بے راہ روی کی تردید و اشاعت کا آلہ سمجھتے ہیں۔ ان کے مطابق منٹو پر جنس کا غلبہ تھا اور اس نوع کے افسانے لکھ کر وہ اپنی محرومی کا ازالہ کرتا تھا۔ دوسرا گروہ یہ کہتا ہے کہ وہ فرائڈ سے متاثر ہو کر فحش اور مخرب اخلاق کہانیاں لکھ کر ہماری تہذیبی شائستگی کو مس کرنا چاہتا تھا لیکن دانشوروں کا تیسرا حلقہ منٹو کے افسانوں کو قہری تناظر میں دیکھتے ہوئے ان کی اہمیت کو سمجھنے کی ایک متوازن کوشش کرتا ہے۔ اس باب میں خود منٹو کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

”..... لوگ اسے بُرا، غیر مذہبی اور فحش انسان سمجھتے ہیں اور میرا بھی خیال ہے کہ وہ کسی حد تک اس درجہ میں آتا ہے کہ اکثر اوقات وہ بڑے گندے موضوعات پر قلم اٹھاتا ہے اور ایسے الفاظ اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے جن پر اعتراض کی گنجائش بھی ہو سکتی ہے لیکن میں جانتا ہوں کہ جب بھی اس نے کوئی مضمون لکھا، پہلے صفحہ کی پیشانی پر ۸۶ ضرور لکھا،

جس کا مطلب ہے بسم اللہ..... اور یہ شخص جو اکثر خدا سے منکر نظر آتا ہے، کاغذ پر مومن بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ میں آپ کو پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ منٹو جس پر نقش نگاری کے سلسلے میں کئی مقدمے چل چکے ہیں، بہت طہارت پسند ہے لیکن میں یہ بھی کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ وہ ایک ایسا پاندا ہے جو خود کو جھاڑتا پھٹکتا رہتا ہے۔“ (سعادت حسن منٹو)

مختلف تنازعات کا شکار، سعادت حسن منٹو زرخیز اور توانا تخلیقی صلاحیتوں کا مالک تھا۔ اس نے افسانوں کے علاوہ قلم اسکرپٹ، خاکے، ڈرامے، مضامین لکھے۔ ٹالسٹائی، چیخوف اور گورکی کے افسانوں کے ترجمے کیے، اور ہر ایک کو منفرد انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی لیکن جس قدر مہارت سے اُس نے اپنے افسانوں میں نچلے متوسط طبقے خصوصاً اپنے جسم کی تجارت کرنے والی عورتوں کی نفسیاتی اور جنسی وحیدگیوں کو بے نقاب کیا ہے اُس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کا کہنا ہے کہ جب جسم فردی قانونی طور پر تجارت تسلیم کی جاتی ہے تو تاجر سے نفرت اور اُس کی تائیس و آباد کاری (Establishment) میں رخنہ اندازی کیوں؟ جوان لڑکی اپنی عزت و آبرو کی حفاظت کے لیے ہسٹال کالائسنس طلب کرے تو حقارت نہیں لیکن اپنے انوکھے اچانک موت پر اس کا تانگا چلا کر زندگی گزارنے کا فیصلہ کرے تو عوام کا منتخب کردہ میونسپل بورڈ اس کی درخواست کو مسترد کر دے؟ یہ طریق کار منٹو کو بے چین کرتا ہے، افسانہ لکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کا بیباک قلم سوال قائم کرتا ہے کہ اگر اس کا وجود ناپاک، ذکرِ فحش ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے؟ اور اگر اس پیشے کو ممنوع قرار دے دیا گیا تو سفید پوش جنسی مریضوں کا کیا ہوگا؟ اور پھر معاشرہ ان کی باز آباد کاری کا متبادل انتظام کیا کرے گا؟ وہ خلق کردہ صورت حال کے بطن سے نہایت چبھتے ہوئے سوالات قائم کرتے ہیں اور سنگلاخ حقیقت سے قاری کو واقف کراتے ہیں۔

جذبات اور ندرت پسند افسانہ نگار منٹو سماجی اور معاشی نظام کی اصلاح کے جتن سے گریز کرتا ہے۔ وہ انسانی سرشت، فطرت و جبلت کا ذکر نہیں کرتا، عورت کی خدمت گزاری اور ایثار نفسی کو موضوع بحث نہیں بناتا۔ شریف و رذیل کی تخصیص و تمیز قائم نہیں کرتا۔ اس کے مکالمے تو اکثر ان

سے قائم ہوتے ہیں جو انسان نہ رہ کر ایک شے بن چکی ہیں، جن کا وقار منہدم ہو چکا ہے۔ ان بے وقعت عورتوں کو ضرورت نے خود غرض بنا دیا ہے تو منٹو ان سے بے غرض ہونے کی توقع کیسے کرے؟ اسی لیے وہ ان کے نقش و نگار بناتا ہے جو معمولی شکل و صورت کی ہو کر بھی اداؤں کے جوئے بکھیرتی ہیں اور جانتی ہیں کہ شریف عورتیں ان گنت رشتوں میں جکڑی ہوئی ہیں۔ وقت گزرتے اور عمر کے ڈھلتے ہوئے لمحوں میں ان کے رشتوں میں مضبوطی آتی جائے گی، مقام اور مرتبہ بلند ہوتا جائے گا مگر کوچہ ناپاک کی عورت اپنی تمام رعنائیوں اور دلربائیوں کے باوجود، دل بہلاوے کی چیز ہی بنی رہے گی۔ اس سے کوئی بھی رشتہ منسلک ہو، بندھن کھلتے چلے جائیں گے۔ التفات، بے زاری میں اور کشش، کراہیت میں تبدیل ہو، اس تصور سے وہ کانپ اٹھتی ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اس کا گدراہ ہوا جسم جھڑیوں میں تبدیل ہو جائے گا بلکہ اس پر مالی امداد کے تمام دوازے بند ہو جائیں گے! تب!! منٹو نے سماج کے اس گھناؤنے رُخ کی پوری سچائی اور دیانت داری سے، قوت مشاہدہ کی بدولت بھرپور عکاسی کی ہے۔

منٹو کے پیش نظر اپنے عہد کا پورا منظر نامہ تھا۔ وہ بخوبی واقف تھا کہ پریم چند اور ان کے معاصرین نے آزادی نسواں کے جذبے کو تقویت دی تو سجاد ظہیر مظلوم نسوانی کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کر رہے تھے۔ رشید جہاں اور عصمت چغتائی نے اس کے لیے مصلحانہ نہیں جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ وہ اس باغیانہ تیور اور انقلاب پسند تصور سے متاثر ہوتا ہے۔ اسے غیرت اور حمیت کے باوجود سر تسیم خم کرنے والی عورت پسند نہیں۔ وہ روایتی اوصاف سے منحرف، خود سر اور لاابالی کرداروں کو سراہتا ہے۔ اس کے افسانوں کی مخفی ساخت میں جو مختلف مزاج اور اوصاف کی عورتیں ہیں ان میں خود سپردگی اور وابستگی ہے۔ اپنی دنیا آپ بسانے کی تمنا ہے۔ جنسی اور ذہنی آزادی کے ساتھ وفا، خلوص اور والہانہ جذبہ ہے۔ باغیانہ تیور ہیں مگر بلا شرکت غیر قابض رہنے کی خواہش بھی۔ وہ تابع ہیں اور خود کفیل بھی مگر ان میں حسد، انتقام اور تشدد کے اوصاف بھی موجود ہیں۔

جنس نگار کی حیثیت سے منٹو کا نام اس قدر شہرت پا چکا ہے کہ اب اسے مطعون تو نہیں کیا جاتا مگر اس حوالے سے یہ ضرور کیا جاتا ہے۔ آخر کیوں؟ کیا اس وجہ سے کہ اس نے جسمانی لذت

اور شہوانی خواہشات پر سوالات قائم کیے۔ عورت، مرد، روٹی اور پیٹ کی ضرورت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ طوائف، ویشیا، بیسوا، کسی کے فرق کو واضح کیا۔ اس کا کہنا تھا کہ جب ہم صدیوں سے سنتے آرہے ہیں کہ ویشیا کا ڈسا ہوا پانی نہیں مانگتا ہے تو پھر کیوں ہم اپنے آپ کو اس سے ڈسواتے ہیں اور خود ہی رونا پینا شروع کر دیتے ہیں۔ ویشیا، جس کے بارے میں رائے قائم کر لی گئی ہے کہ وہ دولت کی بھوکی ہوتی ہے اور چند سکنوں کے عوض اپنا جسم گاہک کے حوالے کر دیتی ہے! لیکن کیا دولت کی بھوکی، محبت کی بھوکی نہیں ہو سکتی؟ اس کی روح، اس کا اپنا پن کچھ بھی نہیں ہے؟ منٹو اس جانب بھی توجہ مبذول کراتا ہے کہ عصمت فروش عورت ایک زمانے سے دنیا کی سب سے ذلیل ہستی سمجھی جاتی رہی ہے مگر کیا ہم نے غور کیا ہے کہ ہم سے اکثر ایسی ذلیل و خوار ہستیاں کے در پر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ کیا ہمارے دل میں یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہم بھی ذلیل ہیں۔

جنسیت، فحاشی اور عریانی پر بہت گفتگو ہوئی ہے، ادبی اور غیر ادبی دونوں حلقوں میں۔ اکثر ادیبوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ منٹو فحش نگار نہیں، سنگلاخ حقیقت پسند افسانہ نگار تھا۔ افکار کے مدیر صہبا لکھنوی اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

”عام طور پر منٹو کے بارے میں یہ خیال رہا ہے کہ وہ ایک فحش نگار افسانہ نویس ہے لیکن اس خیال کو قائم کرنے والے بمشکل اس حقیقت سے انکار کر سکیں گے کہ منٹو نے جن کرداروں کو اجاگر کیا، یا اس کے جن افسانوں سے معترضین کو بے راہ روی کی شکایت پیدا ہوئی، وہ کردار یا افسانوی ماحول اس سماج میں نہیں۔۔۔۔۔ رہ گئی یہ بات کہ منٹو نے جنسی لذتیت پیدا کر کے انھیں رنگین، جذباتی اور اکثر جگہ قابل اعتراض حد تک عریاں انداز میں لکھا، تو اس سلسلے میں ایک بار نہیں، بارہا خود منٹو نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے کبھی عریاں نگاری اور فحش نگاری کو اپنا مطمح نظر نہیں سمجھا ہے بلکہ سماج کے گھناؤنے رخ کو پوری سچائی اور دیانت داری سے بغیر کسی مبالغہ آرائی کے پیش کر دیا ہے اور یہ اپنے اپنے قوت مشاہدہ اور تجزیہ کی بات ہے کہ وہ بات میں بات کس طرح پیدا کرتا ہے،

حقیقت یہی ہے کہ حد تک کام لیتا ہے اور رنگ آمیزی اور حاشیہ آرائی  
کس حد تک کرتا ہے.....“

(افکار، کراچی، مئی نمبر، مارچ اپریل ۱۹۵۵ء)

کچھ مہقرین کے مطابق منٹو کے افسانوں میں بھرپور عورت نظر آتی ہے۔ اُسے یہ درہتی ہے  
تو بدلو دار سماج سے نکالی ہوئی عورت بندہ وہ عورت کا نہیں سیکس ان کا وٹیر کا ذکر کرتا ہے اور وہ بھی  
لذت لے کر..... اعتراض کرنے والوں کو ”پہچان“، ”دس روپے“، ”برمی لڑکی“، ”نوبہ بانی“،  
”شانسی“، ”شاردا“، ”سراج“ میں زخمی نہایت کا مطالعہ کرنا چاہیے کہ منٹو جب جنس کو موضوع  
بناتا ہے تو اس کے پیش نظر جنسی استحصال ہوتا ہے نہ کہ جنسی لذت۔ یہ حربہ اُس کے یہاں اشتہا  
انگیزی اور ترغیب آمیزی کے طور پر نہیں بلکہ حقیقت کو اجاگر کرنے کے لیے ایک تصادمی موج کی  
طرح کہانی کی فضا میں تحلیل ہوتا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون ”افسانہ اور جنسی مسائل“ میں لکھتا ہے:

”دنیا میں جتنی لعنتیں ہیں، بھوک اُن کی ماں ہے۔۔۔ یہ بھوک گداگری

سکھاتی ہے، جرائم کی ترغیب دیتی ہے، عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے۔“

چونکہ منٹو نے ہمیشہ چیزوں کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے  
وہ ”عصمت فروشی“ کو حقارت کی نظر سے نہیں بلکہ ہمدردانہ اور مشفقانہ طریقے سے دیکھتا ہے:

”وہ عورتیں جو دایہ گیری کا کام کرتی ہیں، انھیں حیرت اور نفرت سے نہیں

دیکھا جاتا۔ وہ عورتیں جو گندگی سر پر اٹھاتی ہیں، اُن کی طرف حقارت سے

نہیں دیکھا جاتا لیکن تعجب ہے کہ اُن عورتوں کو جو اچھے یا بھونڈے طریقے

سے اپنا جسم بیچتی ہیں، حیرت، نفرت اور حقارت سے دیکھا جاتا ہے۔“

(مضمون عصمت فروشی)

جسم کی تجارت میں یہ بازاری عورت اپنے جسم کو لگاتی ہے نہ کہ روح کو۔ قانون کی کسی بھی  
دفعہ کے تحت جسم کو زکوٰۃ کو بکایا جاسکتا ہے روح کو نہیں۔ منٹو اسی نکتہ کے منظر، پس منظر اور پیش منظر  
کو گرفت میں لیتے ہوئے احساسات و جذبات کی عکاسی بالکل انوکھے ڈھنگ سے کرتا ہے۔ وہ  
چھوٹی چھوٹی گرہوں کو کھولتے ہوئے لاشعوری طور پر سوال قائم کرتا ہے کہ روٹی زیادہ اہم ہے یا



جنسی آسودگی؟ اور پھر وہ جس زاویہ نظر سے دیکھتا، سوچتا ہے، وہی سب کچھ، اُسی طرح قارئین کے سامنے پیش کر دیتا ہے:

”چٹکوں میں جب کوئی ٹکھائی اپنے کو ٹھے پر سے کسی راہ گزر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشا یوں کی طرح نہ کبھی اس راہ گزر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس ٹکھائی کو گالیاں دیتے ہیں۔ ہم یہ واقعہ دیکھ کر رُک جائیں گے۔ ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم غریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عصبات بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اُس کے دل تک پہنچ جائیں گی، اس کو نو لیس گی اور نو لیتے نو لیتے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کر یہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے، صرف اس لیے کہ ہم اس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اُس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کر سکیں۔“ (افسانہ اور جنسی مسائل)

اس زاویہ نگاہ کے تحت خلق کردہ صورت حال میں رومانی، حوال کی رنگینی نہیں بلکہ سنگلاخ حقیقت کی پروردہ، چار عورت کبھی کبھی اس حد تک بے حس و بے جان ہو جاتی ہے کہ وہ ایک لاش محسوس ہوتی ہے جسے بقول منتو:

”ساج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اُسے جب تک کہیں دفن نہیں کرے گا، اُس کے متعلق باتیں ہوتی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سی، بدبودار سی، متعفن سی، بھیا نک سی، گھناونی سی لیکن اس کا منہ دیکھنے میں کیا حرج ہے۔ کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی؟ کیا ہم اس کے عزیز واقارب نہیں؟ ہم کبھی کبھی کفن بٹا کر اس کا منہ دیکھتے رہیں گے اور دوسروں کو دکھاتے رہیں گے۔“ (مضمون، سفید جھوٹ)

منتو کی یہ ٹکھائی عورت جس سے مہذب معاشرہ خلوت میں التفات کی باتیں اور جلوت میں لعن طعن کرتا ہے، منتو کو عزیز ہے۔ ان کرداروں کی پیش کش کی ایک پُر اثر شکل ”نچی“ میں اُس وقت نظر آتی ہے جب جیکسن (سزاسٹیل جیکسن) اپنے منہ بولے بیٹے چڈھا کو فینس سے جبراً

جنسی فعل پر مکمل عمل دیکھتی ہے تو وہ اسے ایسا کرنے سے روکتی ہے:

”چڑھا مائی سن۔۔۔ تم کیوں نہیں سمجھتے۔۔۔ شی از یگ۔۔۔ شی از

ویری یگ! اس کی آواز میں کپکپاہٹ تھی، التجا تھی، ایک سرزنش تھی۔“

جسے چڑھا سمجھ نہیں سکتا۔ وہ ردِ عمل کا اظہار کرتے ہوئے اسے نازیبا الفاظ سے نوازتا ہے، دیوانی، بوڑھی، دالالہ وغیرہ کہتا ہے۔ یہی جس زدہ صورت حال ”قادر قصائی“ کی خوبصورت طوائف اور ”دودا پہلوان“ کی اماس کی شکل میں ابھرتی ہے۔ بدنام کردار کی دوسری شبیہ ”ٹھنڈا گوشت“ میں نظر آتی ہے۔ الزامات کے دائرے میں گھری بلکہ بالواسطہ طور پر اس ”سزایافتہ“ کہانی میں کلونت کور، ایشرنگھ اور سندرز کی کا عجیب و غریب ذکر مثلث کی طرح عمل اور ردِ عمل کو منعکس کرتا ہے۔ ایشرنگھ کے عمل نے سندرز کی کوٹھنڈے گوشت میں اور سندرز کی کے غیر محسوس مس واثر نے اسے لذت جنس سے محروم کر دیا۔ فضا میں عمل اور ردِ عمل کے شدت و اظہار کے لیے کلونت کور کا انتہائی مشتعل انداز جنس کی نفسیات کا نہایت موثر فنکارانہ اظہار ہے۔ اسی طرح کی سفاکانہ حقیقت نگاری ”سو کینڈل پاور کا بمب“ اور ”سرکنڈوں کے پیچھے“ میں بھی ہے۔

منٹو کے ایسے افسانوں میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگی ہمارے روایتی تصور پر ضرب لگاتی ہے بلکہ اس کے یہاں مرد اور عورت کے درمیان ربط و تعلق کی متعدد سطحیں قاری کے لیے حیرت و استعجاب کا باعث ہیں۔ وہ نہ صرف کسی صورت حال کو عام ڈگر سے ہٹ کر دیکھتا ہے بلکہ اس کی پیش کش کا انداز بھی جداگانہ ہوتا ہے جس میں ڈرامائیت کا عنصر غالب رہتا ہے۔ ”سو کینڈل پاور کا بمب“ میں ایک ایسی مظلوم عورت سامنے آتی ہے جس میں گاہک نہیں بلکہ دلال اس کو مسلسل جگائے رکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ مجبوری جسمانی، اقتصادی، نفسیاتی بھی ہو سکتی ہے مگر اس پر حاوی ہو جاتا ہے دلال کا تحکمانہ لہجہ جسے گاہک محسوس کرتا ہے۔

”اٹھتی ہے کہ نہیں؟“

کوئی عورت بولی۔ کہہ جو دیا مجھے سونے دو اس کی آواز گھٹی گھٹی سی تھی۔

دلال پھر کڑکا۔ ”میں کہتا ہوں اٹھ۔۔۔ میرا کہنا نہیں مانے گی تو یہ د

رکھ۔۔۔۔۔“

عورت کی آواز آئی۔ ”تو مجھے مار ڈال..... لیکن میں نہیں اٹھوں گی۔ خدا کے لیے میرے حال پر رحم کر“

دلال نے پکارا۔ ”اٹھ میری جان۔ ضد نہ کر، گزارا کیسے چلے گا“  
عورت بولی۔ ”گزارا جائے جہنم میں۔ میں بھوکی مر جاؤں گی۔ خدا کے لیے مجھے تنگ نہ کر۔ مجھے نیند آرہی ہے۔“

دلال کی آواز کڑی ہو گئی۔ ”تو نہیں اٹھے گی حرام زادی، سو رک کی بچی۔۔۔“  
عورت چلانے لگی۔ ”میں نہیں اٹھوں گی..... نہیں اٹھوں گی..... ہرگز نہیں اٹھوں گی۔“

یہ استحصال نہیں، تجارتی رکھ رکھاؤ بھی نہیں۔ ظلم اور زبردستی ضرور ہے جس کا ردِ عمل افسانے کے اختتام پر ہوتا ہے۔ افسانہ ”سرکنڈوں کے پیچھے“ کی شاہینہ بے وفائی کو برداشت نہیں کر پاتی ہے اور انتقام ”ہلاکت“ کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سفاک یا متشدد عورت جس نے شوہر کے مرنے کے بعد اپنا سب کچھ ہیبت خاں کے سپرد کر دیا تھا اور جب اس کو معلوم ہوتا ہے کہ ہیبت خاں جس کے پیار کو حاصل کرنے کے لیے اس نے اپنے شوہر کو بھی قتل کر دیا تھا، وہ بھی دغا باز ہے تو بے حد مشتعل ہو جاتی ہے۔ کہانی یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ عزتِ نفس کو جب شخص پہنچتی ہے تو جسم فروش عورت بھی آگ بگولہ ہو سکتی ہے، سفاکانہ اور وحشیانہ انداز اختیار کر سکتی ہے۔

منٹو کی یہ عورتیں روائتی نہیں، تابع فرمان نہیں، مرد ضرور منٹی کے، دھونڈا نظر آتے ہیں خاص طور سے ”ہنگ“ میں سو گندھی، بدھیا نہیں کہ اس کے وجود کی نفی کی جاسکے۔ اس حیران کن کہانی میں دلال، گاہک اور جسم فروش ہیں مگر افسانے کا مرکزی نقطہ سو گندھی کا ردِ عمل ہے:

”دن بھر کی تھکی مندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی جسے وہ سینھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی بڈیاں پسپاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں پور گھر واپس گیا تھا۔ بجلی کا قنقرہ، جسے آف کرنا وہ بھول گئی تھی اس کے سر کے اوپر لٹک رہا تھا۔ اس کی تیز روشنی اس کی مندی ہوئی آنکھوں سے ٹکرا رہی تھی

مگر وہ گہری نیند سو رہی تھی۔ دروازے پر دستک ہوئی۔۔۔۔۔ رات کے دو بجے یہ کون آیا تھا؟ سو گندھی کے خواب آلود کانوں میں دستک بھینھن ہٹ بن کر پہنچی۔ دروازہ جب زور سے کھٹکھٹایا گیا تو چونک کر اٹھ بیٹھی۔۔۔۔۔ بستر سے اٹھی۔۔۔۔۔ دروازے کا پٹ کھولا۔۔۔۔۔ رام لال جو باہر دستک دیتے دیتے تھک گیا تھا، بھٹا کر کہنے لگا۔۔۔۔۔ کیا مر گئی تھی؟۔۔۔۔۔ اب تو میرا منہ کیا دیکھتی ہے۔ جھٹ پٹ یہ دھوتی اتار کر وہ پھولوں والی سڑی پہن، پوڈرو ڈر لگا اور چل میرے ساتھ۔“

الگ الگ کیفیتوں والی یہ کہانیاں جسم فروش عورتوں کے اپنے انفرادی وجود، غیرت، خود داری اور آزادی نفس کا اظہار کرتی ہیں۔ اظہار کا طریقہ جداگانہ ہے۔ ”سو کینڈال پاور کا بلب“ میں دلال کی زبردستی کی شکار عورت طوعاً کرہاً ایسے اٹھتی ہے جیسے:

”آگ دکھائی ہوئی چھوٹا اٹھتی ہے اور چلائی۔۔۔۔۔ اچھا اٹھتی ہوں۔ وہ ایک طرف ہٹ گیا۔ اصل میں وہ (گا بک) ڈر گیا تھا۔ دبے پاؤں وہ تیزی سے نیچے اتر گیا۔ اس نے سوچا کہ بھاگ جائے۔۔۔۔۔ اس شہر ہی سے بھاگ جائے۔ اس دنیا سے بھاگ جائے۔۔۔۔۔ مگر کہاں؟ پھر اس نے سوچا کہ یہ عورت کون ہے۔ کیوں اس پر اتنا ظلم ہو رہا ہے؟۔۔۔۔۔ اور یہ دلال کون ہے؟ اس کا کیا لگتا ہے اور یہ اس کمرے میں اتنا بڑا بلب جلا کر جو سو کینڈال پاور سے کسی طرح بھی کم نہیں تھا، کیوں رکتے ہیں۔ کب سے رکتے ہیں۔“

غور و فکر کا سارا دار و مدار گا بک پر ہے۔ اس کا ذہن متحرک ہے جب کہ دلال اور جسم فروش بظاہر جذبات سے عاری محسوس ہوتے ہیں۔ وہ تو دلال کے بولنے پر چونکتا ہے:

”دیکھ لیجئے“

اس نے کہا۔ ”دیکھ لیا ہے“

”ٹھیک ہے نا۔“

”ٹھیک ہے۔“

”چالیس روپے ہوں گے۔“

”ٹھیک ہے۔“

”دے دیجئے۔“

”ہنک“ میں یہ مکالمے نہیں، ایسا منظر نہیں مگر تجارت کا کھیل وہی ہے جو حیوانوں کی خرید و فروخت میں ہوا کرتا ہے:

”لیجئے وہ آگنی۔۔۔ بڑی اچھی چھو کری ہے۔ تھوڑے ہی دن ہوئے ہیں

اسے دھندہ شروع کیے،۔۔۔۔۔ سینٹھ صاحب نے بیٹری اس کے

چہرے کے پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لیے اس روشنی نے سو گندھی کی

خمار آلود آنکھوں میں چکا چوندھ پیدا کی۔ ہن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور

روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سینٹھ کے منہ سے ”اونہہ“ نکلا، پھر ایک دم موٹر کا

انجن پھڑ پھڑایا۔ اور کار یہ جاوہ جا“

حیوانیت کے اظہار کے لیے غصہ، نفرت اور حقارت کے جذبات کو الگ الگ صورت حال میں کچھ اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ قاری کی تمام تر ہمدردیاں مظلوم عورت کے ساتھ رہتی ہیں، دلال یا گاہک سے نہیں۔ گاہک جو اس کی دلجوئی کرتے ہوئے اس سے مخاطب ہوتا ہے:

”آپ کا نام؟“

”کچھ بھی نہیں!“ اس کے لہجے میں تیزاب کی سی تیزی تھی۔

”آپ کہاں کی رہنے والی ہیں؟“

”جہاں کی بھی تم سمجھ لو۔“

”آپ اتنا روکھا کیوں بولتی ہیں۔“

در اصل اس روکھے پن، اکتاہٹ اور بیزاری کے توسط سے ہی اس شدید ردِ عمل کو پایہ تکمیل تک پہنچایا جاسکتا ہے جو موذی کی موت پر ختم ہوتا ہے۔ عورت اگلے پل کا تصور کرتے ہوئے، طیش میں آکر دلال کا سرائینٹ سے کچل دیتی ہے اور پھر اطمینان سے لاش کے پاس سو جاتی

ہے۔

منٹو کے یہ کردار ظلم کو برداشت نہیں کرتے، مصیبت اور درگزر سے بھی کام نہیں لیتے بلکہ وہ اینٹ کا جواب پتھر سے دیتے ہیں۔ سوگندھی، دلال سے نہیں گا بک کے روپے سے ہتک محسوس کرتی ہے اور اس ہتک آمیز روپے کی وجہ سے اُس کے اندر طرح طرح کے سوانات ابھرتے ہیں جو انسانی فطرت پر مبنی ہیں۔ وہ جتنا خود کو بہلانے کی کوشش کرتی ہے اتنی ہی شدت سے اُس کے دل میں سینٹھ کے خلاف نفرت اور حقارت پیدا ہوتی ہے۔

”سوگندھی سوچ رہی تھی اور اس کے پیر کے انگوٹھے سے لے کر چوٹی تک گرم لہریں دوڑ رہی تھیں۔ اُس کو کبھی اپنے آپ پر غصہ آتا تھا اور کبھی رام لال دلال پر جس نے رات دو بجے اُسے بے آرام کیا۔ لیکن فوراً ہی دونوں کو بے تصور پا کر وہ سینٹھ کا خیال کرتی تھی۔ اُس کے خیال کے آتے ہی اس کی آنکھیں، اُس کے کان، اُس کی بائیں، اُس کی ٹانگیں، اُس کا سب کچھ مڑتا تھا، کہ اس سینٹھ کو کہیں دیکھ پائے۔۔۔۔۔ اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے ایک بار پھر ہو۔۔۔۔۔ صرف ایک بار۔۔۔۔۔ وہ بولے بولے موٹر کی طرف بڑھے۔ موٹر کے اندر سے ایک ہاتھ بیٹری نکالے اور اس کے چہرے پر روشنی پھینکے۔ ”اوتہہ“ کی آواز آئے اور وہ۔۔۔۔۔ سوگندھی۔۔۔۔۔ اندھا دھند اپنے دونوں پنجوں سے اُس کا منہ نوچنا شروع کر دے۔ وحشیائی کی طرح جھپٹے اور۔۔۔۔۔ اپنی انگلیوں کے سارے ناخن، جو اس نے موجودہ فیشن کے مطابق بڑھار کھے تھے، اُس سینٹھ کے گالوں میں گاڑ دے۔ ہالوں سے پکڑ کر اسے باہر کھیٹ لے اور دھڑا دھڑا مٹکے مارنا شروع کر دے اور جب تھک جائے تو رونا شروع کر دے۔“

”موذیل“، ”کالی شلوار“، ”جاکلی“، ”خمی“، ”شاردا“، ”خوشیا“، ”بو“ وغیرہ ایسے افسانے

ہیں جو ہمارے روایتی نظام اخلاق کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ منٹو کے نسوانی کردار، مطالعے کا

مستقل موضوع ہیں۔ عشق و محبت کی عمومی واردات سے لے جنس کی پیچیدہ نفسیات تک مرد اور عورت کے درمیان رشتوں کے کئی نیم روشن اور تاریک گوشے اُس کے فن پاروں میں بڑی ہنر مندی سے پیش کیے گئے ہیں۔ نام نہاد بازاری عورت کے شب و روز پر اُس نے اتنے زیادہ ہانکی پاؤں بلب کا ٹکس ڈالا ہے کہ عام قاری کو بھی حقائق کو دیکھ سنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی ہے۔۔۔۔۔ ماضی قریب سے ذرا ماضی بعید میں جھانک کر دیکھیے۔ قدیم قصوں، کتھاؤں میں طوائف، رقاصہ یا زنگی کی شکل میں اپنی اداؤں کے جلوے بکھیرتی رہی ہے۔ وہ چاہے داستان امیر حمزہ ہو، طلسم ہوش ربا، فسانہ عجائب، پنج تنتر کی کہانیاں یا چندر کانتا۔ ناولوں میں بھی جی سنوری طوائفیں ہیں جنہوں نے کوٹھے آباد کر رکھے ہیں۔ انہیں ہم جام سرشار، فسانہ جنتا، دیوداس وغیرہ میں دیکھ سکتے ہیں۔ ”نشرت“، ”امراؤ جان ادا“، ”بازار حسن“ وغیرہ میں تو پورا ”طوائف کلچر“ سمٹ آیا ہے۔ سماج سے کٹے ہوئے اس معتبہ کلچر کو کئی فنکاروں نے بڑی ہنر مندی سے پیش کیا ہے مگر منٹو نے اس کو الگ انداز سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی تو داویلا مچ گیا۔ کیوں؟ کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ یہ کچھ کلاہ فنکار مظلوم نسواں طبقہ کی دکالت کرتا ہے۔ بازار حسن کا یہ دہشت بھرا، حول آج بھی ختم نہیں ہو سکا ہے لیکن سماجی اور معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے رویے بدل گئے ہیں۔ اسی لیے عورت، جنس اور طوائف کا موضوع کل چونکا دینے والا تھا، آج نہیں۔

اردو اور ہندی میں منٹو کے جن بزرگ اور معاصر افسانہ نگاروں نے اس موضوع پر خصوصی توجہ دی ہے ان میں پانڈے بچن شرما، اگر (ودھوا)، وشمبھر ناتھ شرما، کوشک (اہل، پرتہ)، ونود شکردیاس (پتیت، واسن کی پکار)، پر بھا کر دویدی (تین ویشیا میں)، راجیندر راوستھ (لاوارث لاشیں)، شری کانت ورما (شیو یا ترا)، اگتھے (زمنے تیر دیوتا)، امرت رائے (رام کہانی کے دو پنے)، یشپال (ڈکھی ڈکھی، حلال کا ٹکڑا، گنڈیری، آدمی یا پیسہ، بھاگیہ چکر، آبرو، ایک سگریٹ)، کملیشور (ماس کا دریا) دپتی کھنڈیلوال (بھوک)، پر پے درشی پرکاش (ورکنگ گرلس)، دودھ ناتھ سنگھ (سب ٹھیک ہو جائے گا)، پریم چند (ابھانگن، مزار الفت)، علی عباس حسینی (میلہ گھومنی، نئی ہمسائی، بھوک)، لطیف الدین احمد (جیون ٹھٹھا، دھرم کے داتا، ماں کی گود، زندگی کے کھیل، جوانی کا خواب)، رشید جہاں (وہ)، احمد ندیم قاسمی (کنجری)، باجرہ مسرور (فروزاں)، عصمت چغتائی





سوگندھی سوگندھی ہو ہے۔ دھرتی سے جڑی ہوئی تشبیہات و استعارات کی یہ محض گھاشن لڑکی یا کھولی میں رہنے والی سوگندھی کی نہیں بلکہ سلطنت، مختار، نواب، جاگتی، جمنی، موزیل، کانتا اور شکنتلا کی بھی ہے کیونکہ یہی فضا ان کی میراث ہے۔ البتہ یہ ناپاک عورتیں جن کا کوئی خاندانی یا معاشرتی پس منظر نہیں اور جن کی محنت و مشقت کا وسیلہ جسمانی تعلق، اور اس کا حاصل معاوضہ ہے، محض وہی نہیں بلکہ کسی، ناکم، دالالہ بھی جو مول تول اور رجت و تکرار کرتی نظر آتی ہیں، ان میں بھی انسانی جذبات کے ساتھ خود داری، اور ترجم کو متنوگریدتا ہے اور ”ہنگ“ میں یہ سب کچھ نقطہ عروج پر ہے۔ اس شاہکار فن پارے کے تعلق سے کرشن چندر نے تفصیل سے لکھا ہے:

”ان دنوں میں ”نئے زاویے“ کی پہلی جلد مرتب کر رہا تھا۔ میں نے متنو سے اس میں شرکت کے لیے کہا تو اس نے بہت جلد مجھے وہ کہانی بھیجی جو آج تک میرے خیال میں اپنی جگہ اردو کی بہترین کہانی ہے۔۔۔۔۔ میں نے روسی، فرانسیسی کہانیاں پڑھی ہیں، اور امراؤ جان ادا کے کردار کا بھی مطالعہ کیا ہے لیکن ”ہنگ“ کی ہیروئن کی ٹلر کا ایک کردار بھی مجھے ان ناولوں اور افسانوں میں نظر نہیں آیا۔ ایک ایک کر کے متنو نے موجودہ سماجی نظام کے اندر بسنے والی طوائف کی زندگی کے پھلے اُتار کر انگ کر دیے ہیں، اس طرح کہ اس افسانے میں نہ صرف طوائف کا جسم بلکہ اس کی روح بھی نگلی نظر آتی ہے۔ ایک شمشے کی طرح آپ اس کے آر پار دیکھ سکتے ہیں۔ دیکھ رہے ہیں کس بے دردی اور سفاکی سے متنو نے اُسے نکالا کیا ہے لیکن اس بد صورت خاکے کا ہر رنگ بد صورت ہوتے ہوئے بھی ایک نئے حسن کی تخلیق کرتا ہے۔ طوائفیت سے محبت نہیں ہوتی۔ سوگندھی اور اس کی زندگی پر رحم بھی نہیں آتا لیکن سوگندھی کی معصومیت اور اس کے عورت پن پر، اور اس کی زندگی اور اس کی چاہت اور اس کی تخلیق پر اعتقاد پیدا ہوتا ہے اور یہی سچے اور لافانی ادب کا جوہر عظیم ہے۔“

(روٹی، متنو نمبر، ستمبر ۱۹۷۷ء)

مثنو کے افسانوں میں ابہام نہیں، پیچیدگی نہیں، اکتاہٹ نہیں، بیزاری نہیں بلکہ سیدھے سادے بر ملا حقیقی بیان کے توسط سے قاری بین السطور میں انسانی فطرت کے بنیادی جوہر تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اُس کی اس تکنیک میں منطقی استدلال اور ربط و ضبط بھی ہوتا ہے اور روایت سے انحراف بھی۔ اسی لیے اُس کے افسانے آج بھی غور و فکر کی بھرپور دعوت دیتے ہیں، قاری کو ذہنی مشق میں مبتلا کرتے ہیں۔ وہ فضا کو ابھارنے کے لیے منظر اور پس منظر دونوں کی آمیزش سے کام لیتا ہے اور اکثر ریل کی بے جان پٹریوں، خالی ڈنوں، دھواں چھوڑتے انجنوں کو بے سہارا عورت کے استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ زندگی کے طویل سفر میں ہر طرف سے ٹھکرائی اور روندی ہوئی عورت کی زندگی کی حقیقت، سست و رفتار اور اتار چڑھاؤ کو بے حس و بے جان چیزوں سے نسبت دے کر مثنو جو تخلیقی فضا خلق کرتا ہے اور پھر اس سے قاری جو لامحدود مطلب و معنی اخذ کرتا ہے، وہ اُسی کا کمال ہے۔ ریل کی بل کھاتی پٹریاں، زندگی کی طرح ویران ڈبے، گاہکوں کی مانند سگنل کے اشارے، سیٹوں کے محفوظ اور غیر محفوظ ہونے کا تصور مثنو کے خلق کردہ جسم فروش کرداروں کی بے چینی، بیزاری اور بے قراری کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔ ”کالی سوار“ میں تو ان اشاروں سے بہت کام لیا گیا ہے:

”یوں تو وہ بے مطلب گھنٹوں ریل کی ان ٹیزھی باکی پٹریوں اور ٹھہرے اور چلتے ہوئے انجنوں کی طرف دیکھتی رہتی تھی پر طرح طرح کے خیال اس کے دماغ میں آتے رہتے تھے۔ انبالہ چھوڑنی میں جب وہ رہتی تھی تو اسٹیشن کے پاس ہی اس کا مکان تھا۔ مگر وہاں اُس نے کبھی ان چیزوں کو ایسی نظروں سے نہیں دیکھا تھا۔ اب تو کبھی کبھی اُس کے دماغ میں یہ بھی خیال آتا کہ یہ جو سامنے ریل کی پٹریوں کا جال سا بچھا ہے اور جگہ جگہ سے بھاپ اور دھواں اُٹھ رہا ہے، ایک بہت بڑا چکلا ہے۔ بہت سی گاڑیاں ہیں جن کو چند موٹے موٹے انجن ادھر ادھر دھکیلتے رہتے ہیں۔ سلطانہ کو بعض اوقات یہ انجن سینھ معلوم ہوتے جو کبھی کبھی انبالہ میں اُس کے یہاں آیا کرتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب کسی انجن کو آہستہ آہستہ گاڑیوں کی

قطر کے پاس سے گزرتا دیکھتی تو اُسے ایسا محسوس ہوتا کہ کوئی آدمی چپکے

کے کسی ہزار میں سے اوپر کونھوں کی طرف دیکھتا جا رہا ہے۔“

منٹو چھوٹے چھوٹے یا معنی جملوں سے دلچسپی، تخیل و تجسس پیدا کرتا ہے جیسے سلطانہ کی بے حد اہم ضرورت میں ”خدا بخش کا خدا اور خدا رسیدہ بزرگوں پر غیر ضروری اعتقاد کام نہیں آتا ہے لیکن شکر کی ذہانت کام آجاتی ہے۔“ پھر اسی جملے کے وسیعے سے اُس نے شکر کی جن خوبیوں کو اجاگر کیا ہے اُن میں آوارہ گردی، حاضر جوانی اور خوش گفتاری ہے کیونکہ یہ اوصاف کہانی کی تاثیر کی شدت میں معاون ثابت دیتے ہیں۔ کب، کہاں، کس واقعہ کا کردار سے کیا کام لینا ہے، منٹو اس سب سے بخوبی واقف ہے۔ وہ واقعات کی ترتیب و تنظیم اور اُن کی بہت سے کہانی کو موثر اور بامعنی بناتا ہے جیسے ”کالی شلوار“ کی سلطانہ قاری کو اپنا ہمنوا بنالیتی ہے اور اُس کی ضرورتیں کیسے پوری ہو رہی ہیں، محض یہ مسئلہ نہ رہ کر، مختار، شکر وغیرہ کی بھی ضرورتوں کی بھرپائی کا راز، منکشف ہو جاتا ہے۔ اگر سلطانہ، مختار کو یہ جواب دیتی کہ یہ شلوار شکر لایا ہے، گاہک لایا ہے یا عاشق لایا ہے تو وہ کیفیت نہ پیدا ہوتی جو یہ کہنے سے کہ ”آج ہی درزی لایا ہے۔“ اسی طرح اگر مختار، بندوں کے بارے میں سلطانہ کے سوال کے جواب میں کچھ بھی کہتی تو وہ بات نہ بنتی جو اس سے کہ ”آج ہی منٹو لائے ہیں۔“

منٹو کے اشارے بہت بلیغ ہوتے ہیں۔ اُس کے یہاں لفظ یا جملہ کے اندر تہہ در تہہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں جیسے مال گودام، ریل کی ٹیز می باکی پٹریاں، میوہل کمیٹی کا داروغہ صفائی، چاندی کے سکوں کی کھٹکناہٹ، فقیروں کے پیچھے، رامارا پھر نے والا خدا بخش، سُرخ بٹی، اونہہ، خارش زدہ کتا، ہولنک سناٹا، ٹھہرے پانی ایسی زندگی، کوئلوں کی دوکان یا یہاں سے کپڑوں کی دھلائی کی جاتی ہے۔ یہ ایسے بلیغ اشارے ہیں جو نہایت معنی خیز ہیں۔ وہ سماج، معاشرہ، رسم و رواج، عقائد و توہمات کا مبلغ بن کر کوئی ذکر نہیں کرتا بلکہ ایسے لفظ یا جملے کا انتخاب کرتا ہے جس کے توسط سے منظر، پس منظر عیاں ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً افسانہ ”کالی شلوار“ میں اگر شلوار کی جگہ ساڑی، پاجامہ کا لفظ استعمال کیا جاتا تو شاید مسلم معاشرہ اپنی رسومات کے ساتھ سمٹ نہیں سکتا تھا حالانکہ لباس میں سلطانہ کو ساڑی بہت پسند ہے جیسا کہ افسانہ نگار نے لکھا ہے کہ جب:

”سطانہ کا کام چل نکلا تو اس نے کانوں کے لیے بندے خریدے،  
 ساڑھے پانچ تو لے کی آٹھ کنگنیاں بھی بنوائیں۔ دس چندرہ اچھی اچھی  
 ساڑھیاں بھی جمع کر لیں۔“

مگر یہاں محرم کی مناسبت سے دو تاثير لفظ ’شلوار‘ سے ہی پیدا ہو سکتی تھی۔ اسی طرح منٹو نے  
 لفظ ’کال‘ سے ماتمی شدت کو اجاگر کیا ہے جو کسی اور رنگ کے ذکر سے نہیں ہو سکتی تھی۔ وہ خدا بخش  
 سے کہتی ہے:

”تم خدا کے لیے کچھ کرو۔ چوری کرو یا ڈاکہ مارو، پر مجھے ایک شلوار کا کپڑا  
 ضرور لا کر دو۔“

یہ خیال عام ہے کہ منٹو انسانیت پسند تھا لیکن اگر یہ دیکھنا ہو کہ منٹو کس طرح خود اپنا محسوس کرتا  
 تھا تو اس کا مشہور افسانہ ’بابو گوپی ناتھ‘ پڑھیے جس میں نفس انسانی کے بارے میں بزرگم خود بہت  
 کچھ جاننے والا ادیب سعادت حسن منٹو یہ محسوس کرتا ہے کہ بابو گوپی ناتھ جس کو وہ ایک عام آدمی  
 سمجھتا تھا اتنا غیر معمولی آدمی ہے کہ اس کو سمجھنے میں ذہین اور حساس افسانہ نگار منٹو کو خاصی دیر لگی۔  
 جان بوجھ کر دھوکہ کھانے والے بابو گوپی ناتھ کے لیے سارے سماجی اور معاشی امتیازات بے معنی  
 ہو چکے تھے۔ زینت طوائف تھی لیکن اس کا مطلب یہ کہاں ہوا کہ وہ ہر لڑکی کی طرح دلہن بننے کا  
 ارمان نہ رکھتی ہو۔ بابو گوپی ناتھ نے زینت کی شادی تمام رسوم کے ساتھ کروائی۔ منٹو کو یہ سب فراڈ  
 نظر آیا اور یہی منٹو کی کج فہمی تھی جس کا احساس خود منٹو کو ہوا لیکن بابو گوپی ناتھ کے دل کو ٹھیس  
 پہنچانے کے بعد۔ تفصیل کا یہاں موقع نہیں لیکن پیشہ ور عورتوں اور ان سے متعلق لوگوں کے  
 بارے میں منٹو کے افسانوں میں ’بابو گوپی ناتھ‘ سب سے جامع افسانہ ہے جس میں کم از کم ایک  
 کردار ایسا ہے جو آدمیوں میں تفریق نہیں کرتا اور ہر حال میں آدمی بننا رہتا ہے۔

متذکرہ فن پاروں کے مطالعے سے ہمیں منٹو کے فنی اسس کا ایک رخ ملتا ہے۔ ہمیں اپنی  
 توجہ اس سمت بھی کرنی چاہئے جس کا زمین آسمان اب بھی مستور ہے۔ مثلاً فلم کی اسکرپٹ، اس  
 کے منظر نامے، مکالمات۔ اسی طرح ریڈیائی ڈرامے جو منٹو نے ’ال انڈیا ریڈیو‘ کے لیے لکھے۔ یہ  
 اسٹیج ڈراموں کے علاوہ تھے اور کثیر تعداد میں تھے۔ دوسری اصناف میں خاکے، انشائیے، لطیفہ

گوئی، وقائع نگاری۔ ان کے علاوہ وہ افسانے جو عمومی نظروں سے اب بھی مستور ہیں۔ منٹو تحقیق و تفتیش کا بڑا موضوع ہے۔ جنہیں آج نہیں تو کل منٹو کے شاہنشاہین ڈھونڈ ہی لیں گے۔

بدلے ہوئے ادبی تناظرات جو بہت حد تک ادبی سماجیات کا حصہ ہیں اس میں انواع و اقسام کے نئے نظریات، مطالعات کے نئے طریقے ہمارے سامنے آئے ہیں جن میں جدید، مابعد جدید، ساختیاتی، پس ساختیاتی نیز اسلوبیاتی طریقہ کار بہت زیر بحث ہیں۔ جدید و قدیم فن پاروں کو بھی ان کسوٹیوں پر کسا جا رہا ہے۔ ان جدید تصورات کی روشنی میں منٹو کا فن، تکنیک، نثر و نازک سارے پہلو نمایاں ہو جائیں گے۔ لیکن اس وقت بھی منٹو کے جو افسانے دستیاب ہیں وہ سب اپنی بُست، پیش کش، برتاؤ اور تاثیر کی بنا پر الگ سے پچھانے جاتے ہیں۔ خصوصاً عورت، جنس اور طوائف کے موضوع پر خلق کیے گئے افسانے اپنی تہہ داری اور تازہ کاری کے سبب آج بھی ممتاز اور منفرد ہیں۔ اُس نے پلاٹ کی تعمیر، کردار کی تخلیق اور بیان کے اسلوب میں جس فنکاری کا ثبوت دیا ہے اُس کی مثال کمیاب ہے۔ سادگی میں بڑی کاری کی ہنرمندی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اکیسویں صدی کے بدلے ہوئے منظر نامے میں ضرورت اس بات کی ہے کہ بیان کے مختلف اسالیب اور منٹو کی افسانوی تکنیک کو ”بیانات“ کے جدید تصورات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تاکہ بدنام زمانہ افسانہ نگار کے بدنام افسانوں میں تکنیک کے متنوع، لطیف اور نازک پہلوؤں تک بھرپور رسائی ممکن ہو۔



## جذبائی و جود کی کشاکش کا استعارہ۔۔۔ لاجوتی

تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مختلف مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ مغویہ عورتوں کی بازیابی کو راجندر سنگھ بیدی نے ”لاجوتی“ (اشاعت ۱۹۵۱ء، نورنگ، کراچی) کا موضوع بنایا ہے۔ موضوع کی انفرادیت اور طرزِ اظہار کی ندرت کی بنا پر یہ اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ ملک کیوں تقسیم ہوا؟ مہاتما جیدہ، خواجہ جمیری اور گردنا تک کی دھرتی پر رقص ابیس کا مظاہرہ کیوں کر ہوا؟ صدیوں کے میل ملاپ نے قلیاں مدت میں نفرت اور حقارت کی شکل کیسے اختیار کر لی؟ بربریت کے ایسے وحشت ناک واقعات کیوں کر رونما ہوئے کہ جس کے تصور سے انسانیت کانپ اُٹھی۔۔۔ افسانہ نگار نے ان عام مگر اہم سوالات سے گریز کرتے ہوئے عورت کے جذبائی و جود کی کشاکش اور پھنر کر دوبارہ مٹنے کی پیچیدہ نفسیات کو کچھ اس طرح واضح کیا کہ اس دور کی تلخ ترین صورتِ حال اور ازدواجی زندگی کی نفسیاتی کشاکش پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہو گئی ہے۔ لاجوتی ڈبلی پتلی شہوت کی ڈال کی طرح نرم و نازک سی دیہاتی لڑکی ہے جس کا رنگ زندگی کی دھوپ دیکھنے میں سنو لا گیا ہے اور ایک عجیب طرح کی اضطرابی کیفیت اس کے اوپر طاری ہے، کہ گھر لوٹنے کے بعد اس سے شدید محبت کرنے والے شوہر سندر لال کا رویہ بدلا ہوا تھا۔ ایسا کیوں ہوا، اس کے کچھ تاریخی اور سماجی وجوہ ہیں، جسے افسانہ نگار نے شروع میں ہی واضح کر دیا ہے:

”بٹوارہ ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن پر سے خون پونچھ  
ڈالا اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن صحیح و سالم  
تھے، لیکن دل زخمی.....“

جب قتل و غارت گری کا جنون کم ہوا اور محاسبہ کرنے کی کچھ مہلت ملی تو احساس ہوا کہ ہم

نے بہت کچھ کھو دیا ہے۔ اگر تلاشِ بسیار سے گم شدہ اشیاء مل جائیں تو اس میں ہرج کیا ہے؟ خاص طور سے افراتفری کے عالم میں کھوئی ہوئی عورتیں حاصل ہو جائیں تو اس سے بہتر اور کیا ہو سکتا ہے۔ اسی لیے جدوجہد شروع ہوئی، ان خواتین کے لیے جو فسادات کی آندھی میں پھڑکنے لگی تھیں۔ باز آباد کاری کی انجمنیں قائم ہوئیں۔ خاص طور سے پنجاب میں ”پھر بساؤ“ کمیٹیاں بنیں یعنی کاروبار میں بساؤ، گھروں میں بساؤ لیکن اس جانب کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی کہ ”دل میں بساؤ“ کی بھی تحریک چلانی چاہیے جس سے ایسی گم شدہ خواتین کو سماج میں وہ مرتبہ اور مقام حاصل ہو جس کی وہ حق دار ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ قدامت پسند طبقہ اس جذبہ تحریک کی مخالفت کر رہا تھا۔ غور و فکر کے بعد مندر کے پاس کے محلہ ”مٹلا شکور“ میں ایک کمیٹی تشکیل ہوئی۔ سندر لال بابو اس کے سرکاری منتخب ہوئے جن کی بیوی ”لا جونتی“ اغوا ہو چکی تھی۔

افسانہ کا آغاز ایک پنجابی گیت ”بتھ لایاں کبھلاں فی لا جونتی دے یو لے.....“ سے ہوتا ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ چھوٹی موٹی کے پودے ہیں ری، ہاتھ بھی لگاؤ تو کھلا جاتے ہیں۔ یہ تو رہی ہندوستانی تاریخ کی تہذیبی روایت لیکن وقت کچھ اور کھیل رہا تھا۔ فساد کے دوران نہ جانے کتنی عورتیں اغوا ہو گئیں، اور نہ جانے کتنے خاندان اجڑ گئے۔ اُمید و بیم کی کشمکش کو لیے ہوئے اس افسانہ کے دو مرکزی کردار ہیں سندر لال اور لا جونتی۔ سندر لال جو مختلف دلائل اور تاویلات کے ذریعے عوام میں یہ احساس بیدار کرنا چاہتا ہے کہ ہماری عورتیں مظلوم ہیں۔ وہ انجمنوں میں فساد یوں کے ہوس کا شکار ہوئیں۔ اس لیے قصور وقت کا ہے، حالات کا ہے، اُن کا نہیں ہے۔ اب انسانیت کا تقاضہ ہے کہ ایسی پریشان حال خواتین کو اذیت ناک، ماحول سے نکال کر اپنے گھروں اور دلوں میں بسانے کا عمل جاری ہو۔ انھیں نہ صرف دل میں بسانا ہے بلکہ سماج میں اور خاندان میں وہ عزت و مقام دلانا ہے جس کی وہ مستحق ہیں اور ایسی باتوں سے گریز کرنا ہے کہ جن کے ذکر سے جیتے ہوئے لمحات اور گورے ہوئے واقعات کے ہیولے ابھر سکیں کیوں کہ دل زخمی ہیں اور اشرارے کنائے بھی تکلیف پہنچا سکتے ہیں۔ بھول کر بھی اشرارے کنائے میں بھی ایسی باتوں کی یاد نہ دلاؤ جو اُن پر ہتی ہوں، اُن کے ساتھ گزری ہوں کیوں کہ اُن کے دل زخمی ہیں۔ اس طرح کے کلمات کی ادائیگی کے دعووں کے ساتھ سندر لال پر بھات پھیری میں شریک

ہوتا ہے اور جب یہ گیت گایا جاتا ہے ”تھلا لائیاں کھلاں فی لا جوتی دے یوئے...“ تو وہ اچانک خاموش ہو جاتا اور یوسی کے عالم میں سوچنے لگتا کہ نہ جانے لا جو کہاں ہوگی؟ کس حال میں ہوگی؟ میرے بارے میں کیا سوچ رہی ہوگی؟ اس کے خیالات کا دائرہ وسیع ہوتا ہے تو اپنی بدسلوکی، بے توجہی، ہار پیٹ کے مناظر اُس کے ذہن میں گردش کرنے لگتے ہیں اور وہ خود کو مورد الزام ٹھہراتے ہوئے سوچنے لگتا ہے:

”ایک بار، صرف ایک بار لا جو مل جائے تو میں اُسے سچ سچ ہی دل میں بسا لوں۔“

یہی جذباتی سوچ اُس کے اندر عزم اور حوصلہ کی بنیاد بنتی ہے اور وہ بیباکانہ طور پر کہنے لگتا

ہے۔

”وہ سماج جو ان معصوم اور بے قصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا، انھیں اپنا نہیں لیتا۔ ایک گلاسز سماج ہے اور اُسے ختم کر دینا چاہیے۔۔۔۔۔ وہ ان عورتوں کو گھروں میں آباد کرنے کی تلقین کیا کرتا اور انھیں ایسا مرتبہ دینے کی پریرنا کرتا جو گھر میں کسی عورت، کسی بھی ماں، بیٹی، بہن یا بیوی کو دیا جاتا ہے۔ پھر وہ کہتا۔۔۔۔۔ انھیں اشارے اور کنائے سے بھی ایسی باتوں کی یاد نہیں دلانی چاہیے جو ان کے ساتھ ہوں۔۔۔۔۔ کیوں کہ ان کے دل زخمی ہیں۔ وہ نازک ہیں، چھوٹی موٹی کی طرح، ہاتھ بھی لگاؤ تو کھلا جائیں گی۔“

اس انداز میں بہتی ہوئی کہانی میں بالچل اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب سند رلال کو یہ اطلاع ملتی ہے کہ لا جو کو واگہ سرحد پر دیکھا گیا ہے جہاں دونوں ملکوں کی مغویہ عورتوں کا تبادلہ ہو رہا ہے۔ پھر یہ بھی خبر ملتی ہے کہ محلے میں مغویہ عورتوں کی ڈیوری کے لیے لا جو کو بھی لایا گیا ہے۔ اچانک لا جو کے ملنے کی خبر سے اُس کے ہاتھ پاؤں پھول جاتے ہیں اور وہ مختلف خدشات، تعصبات اور احساسات کی ملی جلی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اُمید و بیم کی کشمکش، واگہ کی سرحد، بنوارے سے پہلے اور بنوارے کے بعد کا تشدد، از بیک عورتوں کی خرید و فروخت کے کریناک تصور سے گزرتے



ہوئے مردانہ وار وہ اپنی اندرونی کشاکش کا مقابلہ کرتا ہے۔ لا جو اُس کے سامنے کھڑی تھی۔ اُس کی مُراد بر آئی، آرزو پوری ہوئی، خلافتِ توقع لا جو کو ایک نئے انداز میں دیکھ کر وہ درد آمیز حیرت میں ڈوب گیا۔ اس کی شکل و صورت، رنگ، ڈھنگ، لباس وضع قطع کو دیکھ کر اس کو یہ گمان ہوا کہ لا جو کے اوپر انخواہوں نے کا اثر ہے اور نہ ہی اُسے مجھ سے جدا ہونے کا غم:

”وہ خالص اسلامی طرز کا لال دوپٹہ اوڑھے تھی اور بائیں بگل مارے ہوئے تھی..... سندر لال کو دھچکا سا لگا۔ اس نے دیکھا لا جوئی کا رنگ کچھ نکھر گیا تھا اور وہ پہلے کی بہ نسبت کچھ تندرست سی نظر آتی تھی۔ نہیں وہ موٹی ہو گئی تھی۔ سندر لال نے جو کچھ لا جو کے بارے میں سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔ وہ سمجھتا تھا غم میں گھل جانے کے بعد لا جوئی بالکل مریل ہو چکی ہوگی اور آواز اُس کے منہ سے نکالے نہ نکلتی ہوگی۔ اس خیال سے کہ وہ پاکستان میں بڑی خوش رہی اسے بڑا صدمہ ہوا لیکن وہ چپ رہا کیوں کہ اس نے چپ رہنے کی قسم کھ رکھی تھی۔“

ان خیالات اور جذبات کی روشنی میں کہانی لا جو کی اُس اذیت ناک کیفیت کی نمائندگی کرتی ہے جو جسمانی سے زیادہ ذہنی ہے اور جس میں نہ صرف لا جوئی مبتلا ہے بلکہ اس گہرے احساس سے سندر لال بھی گزر رہا ہے۔ وہ سندر لال کے سامنے کھڑی خوف سے کانپ رہی تھی۔ ایک بے نام خوف، ایک انجانا سا ڈر جو اُس کے دل و دماغ میں پیوست تھا کیوں کہ:

”وہ پہلے ہی اس کے ساتھ ایسا سلوک کرتا تھا اور اب جبکہ وہ غیر مرد کے ساتھ زندگی کے دن بتا کے آئی تھی، نہ جانے کیا کرے گا؟“

لیکن اس غور و فکر کے برخلاف تحیر و تجسس اُس وقت نئی شکل اختیار کر لیتا ہے جب سندر لال لا جوئی کو نہ صرف گھر لے آتا ہے بلکہ اپنے قول و فعل کے مطابق دل میں بھی بس لیتا ہے اور اس کو وہ مقام عطا کرتا ہے جس کی وہ مستحق تھی لیکن یہ سوچ صرف سندر لال کی تھی جس نے لا جوئی کو دو ہرے کرب میں مبتلا کر دیا کیوں کہ اُس نے لا جوئی کو سورن مورتی کا درجہ دے کر اُسے اپنے من مندر میں استھاپت تو کر لیا لیکن وہ اس دیوی کو عورت نہ بنا سکا۔ جبکہ لا جوئی، سندر لال کی لا جوین

کر رہنا چاہتی تھی:

”سندر لال نے لاجو کی سون مورتی کو اپنے دل کے مندر میں استھاپت کر لیا تھا اور خود دروازے پر بیٹھا اُس کی حفاظت کرنے لگا تھا۔ لاجو جو پہلے خوف سے سہی رہتی تھی، سندر لال کے غیر متوقع نرم سلوک کو دیکھ کر آہستہ آہستہ گھلنے لگی۔“

تاریخی اور تہذیبی حقائق سے بخوبی ہوئی اس نفسیاتی کہانی نے موضوعاتی سطح پر ادبی حلقہ میں ہلچل پیدا کر دی تھی کیوں کہ اُس دور میں اس موضوع پر دُور دور تک ایسی کہانی نہیں ملتی۔ کرداروں کے نفسیاتی پہلوؤں پر بُنا گیا یہ افسانہ بیدگی کے شاد کار افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ حالانکہ نفسیاتی کشمکش، تہذیبی الجھنوں کا بیان اُن کے افسانوی نظام کا اختصاص بھی رہا ہے لیکن لاجوئی میں روحانی کرب شدت سے در آیا ہے۔ اس کے تعلق سے مصنف نے مشہور افسانہ نگار اد پندرنا تھ اشک کو جو خط لکھا، اُس سے کہانی کی اصل روح کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ بیدگی سندر لال کی دوہری شخصیت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

”سندر لال ایک ریفرمر تھا جو دیکھ دیکھی دل میں بساؤ کے مسئلے سے دو چار ہوا۔ لیکن زندگی کی جھیل میں کنول کے پتے کی طرح تیرتا رہا اور جھیل کے پانی کے بارے میں نہ جان سکا۔ بات سیدھی ہے۔ میں نے شروع کے فقرے سے آخر تک یہی بتایا ہے۔ اس سارے حادثے میں انسانی دل اتنا مجروح ہو چکا ہے کہ نہایت نرم سلوک بھی اسے، اسی شدت سے مجروح کر سکتا ہے جتنا کہ جارحانہ سلوک۔“

اس تفصیلی خط میں زندگی کے تعلق سے لاجوئی کا طرز عمل اس لیے مختلف ہے کہ وہ اس بھیا تک سانحہ کا شکار ہوئی تھی۔ سندر لال کا طرز عمل خام اور کچا تھا کیوں کہ فساد کی ہولن کی اور دہشت سے اُس کا واسطہ نہیں پڑا تھا۔ دوسری اہم بات، دوسرے آدمی کے ساتھ سونے کی داستان سننے سے اُس کے قبضہ تصرف کا احساس جاگ اٹھے۔ اسی لیے پورے افسانے میں سندر لال نے ایک جگہ پوچھا:

”اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟“

”ہاں“

”مارتا تو نہیں تھا؟“

”نہیں،..... اب تو نہ مارو گے؟“

لا جوتی کا یہ آخری سوال افسانہ کی بُست میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ ان چھوٹے چھوٹے مکالموں میں معنی کی تہہ داری الفاظ کی ترتیب میں عورت و مرد کے روحانی کرب کی ایک داستان ہے۔ بیدی، اشک کو لکھے مذکورہ خط میں دونوں کرداروں کے تعلق سے تفصیلی گفتگو کرتے ہوئے لا جوتی کی روحانی بے چینی سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں اور سندر لال کے مردانہ مالکانہ شعور کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

””ہتھ لائیاں کہلاں فی لا جوتی دے نو نے....“ کے بارے میں سندر لال کا تصور امگ ہے۔ محض سطح اور لا جوتی سے بالکل الگ کیوں کہ وہ اس سانحہ کا شکار ہوئی اور سندر لال کا زندگی کے بارے میں طرزِ عمل۔ وہ طرزِ عمل تھا جو خام اور کچا ہے۔ سندر لال خود بھی ڈرتا ہے، لا جوتی کی داستان سننے سے، مبادا دوسرے آدمی کے ساتھ سونے کی داستان سننے سے اس کا Sense of possession جاگ اُٹھے۔ اُس نے ایک مجروح دل کی پکار سننے سے منہ موڑ لیا۔ اُس نے رونے والے کا Catharsis روک دیا۔ حالانکہ اگر سندر لال اُس کی بات سن لیتا تو لا جوتی کو کتنی تسلی ہو جاتی۔ لیکن سندر لال نے اس کی بات نہ سن کر ایک طرح سے جواب طلبی نہ کر کے، لا جوتی کو دوسو سے میں ڈال دیا۔ چاہیے تو یہ تھا کہ وہ لا جوتی سے ایک عام (Normal) سلوک کرتا لیکن نہیں! اُس نے ایسا نہیں کیا۔ وہ یہ نہ جان سکا کہ لفظ دیوی کا مفہوم ہماری زبان میں بڑا پوتر ہے۔“

(عصری آگہی، دہلی، خصوصی شمارہ ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۹)

نفسیاتی دباؤ، ذہنی الجھن اور تہذیبی دباؤ میں زندہ رہنے کی مجبوریوں کا اظہار اس افسانہ میں بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے ہوا ہے۔ کہانی کے پیش منظر میں پنجابی معاشرہ کا بطور خاص ذکر ہے۔ توہمات، فرسودہ روایات اور تعصبات کے علاوہ بار بار استعمال ہونے والے پنجابی گیت کا ٹکھڑا، راکھی کا بندھن، دامر کی سرحد، تیندول وغیرہ کا عکس ہمیں ارضیت سے جڑے رہنے کا احساس کراتا ہے۔ ارضیت کا یہ احساس جموں کی ساخت سے بھی عیاں ہے۔ دراصل فن افسانہ نگاری کے روایتی انداز سے گریز اور اجزائے ترکیبی کو حسب منشا تحلیل کرنے کا ہنر اُن کے اکثر افسانوں میں نظر آتا ہے۔ ”لاجوتی“ میں پنجابی لب و لہجہ کے علاوہ انگریزی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں مثلاً کمیشیاں، پردگرام، بوٹ، ٹریفک، پروپیگنڈہ، ڈیوٹی، ذلیوری، سوشل ورکر وغیرہ یا ہندی کے الفاظ پریرنا، پر بھات پھیری، سے، سہاگ دنتی، شستر، ہڈان، سانجھ، گھر بھوتی، ورنن، وشواس، ستیہ استیہ، نزدوش، شدھی، دیپ مالا، سورن مورتی، استھاپت وغیرہ کہانی میں اس طرح شامل ہوئے ہیں کہ وہ اُسی کا حصہ محسوس ہوتے ہیں بلکہ مذکورہ کہانی کی فضا اور ماحول کو نہایت مؤثر بنانے میں معاون ہوتے ہیں۔

کرداروں میں لاجوتی اور سمندر لال کو مرکزیت حاصل ہے۔ افسانہ میں دونوں ہی کردار متحرک، توانا اور با عمل نظر آتے ہیں۔ دیگر کردار جو محض جھلک دکھلا کر روپوش ہو جاتے ہیں ان میں رسالو، نیکی رام، لال چند، مہندر سنگھ، سوہن لال، بہاری، نارائن بابا، سارا بھائی، کالکا پرساد، جناب وغیرہ ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ واقعات میں ہوارے سے پہلے اور ہوارے کے بعد ہونے والے تشدد میں اغوا شدہ عورتوں کے عوض عورتوں کے رضا کارانہ تبادلے کے عمل کا بیان ہے۔ مصنف کی نظر میں دامر میں سولہ عورتوں کے عوض سولہ عورتوں کا تبادلہ اور اس پر رضا کاروں میں جھگڑا ہونا عورتوں کے تبادلے کو تجارتی لین دین کا ایک بیہودہ طریقہ کار قرار دیتے ہوئے، جانوروں کی تجارت کہا ہے۔ لیکن یہاں دکھ کی بات یہ ہے کہ مغویہ عورتوں میں کچھ بد نصیب ایسی بھی سہاگ دنتی ہیں جنہیں اُن کے شوہروں نے پہچاننے تک سے انکار کر دیا ہے اور وہ سہاگن ہو کر بھی اجڑ چکی ہیں۔ لیکن لاجوتی کا المیہ یہ ہے کہ وہ شوہر کے پاس ہوتے ہوئے بھی بے شوہر جیسی زندگی گزار رہی ہے۔ مصنف کے نزدیک اُس کی حیثیت تو ایسے پیاسے کی ہے جو بیچ سمندر میں بیٹھی ہوئی ہو،

سامنے موجیں بہریں لے رہی ہوں مگر تشنگی ہے کہ بڑھتی ہی جائے۔ یہاں بے اعتنائی اور بے رخی نے درد مندی اور اپنائیت کی ایسی شکل اختیار کر لی ہے کہ وہ (لاجوتی) کے سندر لال کے گھر کے آنگن میں بس کر بھی اُجڑ گئی ہے۔ کل چھوٹے ہی مَر جھا جانے کا خطرہ تھا، اب چھوٹے ہی ٹوٹ جانے کا ڈر ہے کیوں کہ اب وہ عورت نہ ہو کر دیوی کا روپ اختیار کر لیتی ہے حالانکہ چھوٹی مولیٰ کا بدن، دیوی کا بدن ہو جاتا ہے۔ لاجو اپنی اس حیثیت، مقام اور مرتبے سے قطعی مطمئن نہیں ہے:

”وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی ہو اور مولیٰ سے مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔“

اس المیاتی صورت حال کی تہوں سے عورت کی وہ شبیہ ابھرتی ہے جس میں عورت مقدس بھی ہے اور بدترین استحصال کا مہرہ بھی، یہ دونوں صورتیں عورت کی مظلومیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں جس کا اپنا وجود، اپنی خواہش، اپنی منطق کی کوئی حیثیت نہیں۔ وہ جو کچھ ہے دوسروں کی بدولت ہے۔ شاید مصنف کہانی میں بھی ابھرنے والی دونوں ہی صورتوں سے مطمئن نہیں ہے کیوں کہ دونوں میں انتہا پسندی، توازن کا فقدان ہے۔ یہاں عورت کے تئیں دکھاوا ہے، اپنائیت نہیں۔ ذلت اور رسوائی ہے، عزت و احترام نہیں۔ اس لیے وہ مل کر بھی نہ مل سکی کہ من کے ملن کے لیے جسم ہی نہیں روح کی شمولیت بھی چاہیے، جو معاشرہ میں عنقا ہے۔

نازک احساسات اور جذبات کی ترجمانی کرنے والا یہ افسانہ انسانی نفسیات اور فطری جہت کو بھی اُجاگر کرتا ہے۔ خوبصورت تشبیہات، نادر استعارات، مکالمات، دیو مالائی واقعات اور پنجابی کلچر کو انھوں نے اصل موضوع میں کچھ اس طرح پرودیا ہے کہ وہ سب اُسی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کا یہ فنی کمال ہے کہ انھوں نے نہ صرف اچھوتے موضوعات اور مخصوص انداز بیان سے اردو افسانے کو ایک نئی شکل عطا کی ہے بلکہ علاقائی، علامتی، استعاراتی انداز بیان سے تریل کا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا بلکہ تخلیق کا رشتہ ارضیت سے اور تخلیق کار کا رشتہ قاری سے قائم ہوتا ہے۔



## عصرِ حاضر میں عصمت چغتائی کے افسانوں کی معنویت

اس حقیقت سے انکار نہیں کہ معاشرے کی تشکیل میں عورت، مرد کے ساتھ کاندھے سے کاندھا کر چلتی رہی ہے لیکن نہ جانے کیوں سماج نے اُسے برابری کا درجہ نہیں دیا۔ شاید مرد کی اٹانے کائنات کے ساتھ اپنے رفیق سفر پر بھی بالادستی اور برتری قائم رکھنے کی کوشش کی اور سائے کی طرح ساتھ رہنے والی عورت کو لاشعوری طور پر احساس کمتری میں مبتلا کر دیا۔ صدیوں کے اس عمل نے تفریق کی دیوار کو اور بلند کیا۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ فریق ثانی نے سخت قدم اٹھانے کے بجائے صبر و تحمل اور اطاعت و فراموشی کا ثبوت پیش کیا۔ اس اُمید کے ساتھ کہ آنے والے کل میں حالات بدل جائیں گے۔ کبھی کبھی حالات بدلے مگر مزاج، نیت اور خصلت نہیں۔ نتیجتاً ساتھ ساتھ چھنے والی شریک سفر ذہنی طور پر دور ہوتی چلی گئی۔ غیر مساوی سلوک نے رفتہ رفتہ اُسے احساس کمتری میں مبتلا کر دیا جس کے سبب بچیوں کی تربیت میں جنسی تفریق کے مراحل بالواسطہ طور پر مردانہ اساس ذہنیت کا اظہار یہ بن گئے۔ ایک طویل عرصہ بعد جب سائنسی مزاج، علوم و فنون کی ترقی اور عوامی فکر نے اس جانب توجہ دلائی تو رد عمل نے باغیہ شکل اختیار کر لی جسے درجینیا وولف، خالدہ ادیب اور عصمت چغتائی وغیرہ نے ادبی پیراہن عطا کیا۔

عصمت چغتائی کی تخلیقات کا بنیادی موضوع دبے، کچھے ہوئے طبقے کی خواتین کی نفسیات ہے جسے ابھارنے کے لیے انھوں نے مخصوص فضا، ماحول، روزمرہ اور محاوروں کا استعمال کیا ہے۔ اُن کے ناولوں اور افسانوں میں انسانی رشتوں اور رابطوں کی پیچیدگیاں خصوصاً مرد اور عورت کے درمیان ربط و تعلق کی جو متعدد حسیاتی سطحیں ہیں، اُن کا تیکھا بیان ہمارے روایتی تصور اخلاق و معاشرت پر ضرب لگاتا ہے۔

ترقی پسندوں میں ہی نہیں بلکہ اردو فکشن کی تاریخ میں عصمت کا نام فکری بالیدگی کے

ساتھ طرزِ بیان، طرزِ مخاطب اور فنی برتاؤ کی بدولت نمایاں ہے۔ اُن کے فن پاروں کی اہمیت اور افادیت جدید اور مابعد دور میں بھی برقرار رہی ہے۔ اُن کے افسانوی ادب سے نہ صرف معاصرین متاثر ہوئے بلکہ آج بھی اُن کے فن پاروں کو آئیڈیل سمجھا جا رہا ہے۔ میں یہاں صرف ”لحاف“، ”تل“، ”گیندا“، ”جوانی“، ”ننھی کی نانی“، ”چوتھی کا جوڑا“، ”چھوٹی موٹی“ اور ”دو ہاتھ“ پر گفتگو کروں گا کیوں کہ یہ افسانے نہ صرف خواتین پر طرح طرح سے ہونے والی استحصال پر مبنی ہیں بلکہ فنی اعتبار سے بھی شاہکار تسلیم کیے گئے ہیں۔ ان میں عصمت نے جو گھریلو، با محاروں اور رچی ہوئی زبان استعمال کی ہے اُس کی نظیر نہیں ملتی ہے۔

عصمت چغتائی کے ۵۳ سالہ ادبی سفر کا تجزیاتی مطالعہ کریں تو اُن کی تمام تخلیقات کا مرکز و محور مظلوم طبقہ ہے جسے عرفِ عام میں عورت کہا گیا ہے۔ وہ نسائی احتجاج کا نقشِ اول تو نہیں کیوں کہ انھوں نے یہ لقب خود ڈاکٹر رشید جہاں کو دیا ہے۔ تاہم وہ ایک عہد ساز افسانہ نگار ضرور ہیں جن کا اتباع ہر دور میں ہوا ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد سے پریم چند، رشیدہ النساء سے رشید جہاں تک کے افکار کی روح کو سمیٹے ہوئے عصمت چغتائی نے معاشی، اقتصادی، سماجی، نفسیاتی اور جنسی گھٹن کے خلاف باغیہ نہ رویہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ جس زدہ، حوال میں اُکتاہٹ بڑھتی ہے۔ انسان کو اپنے آپ سے بیگانگی اور بیزاری پیدا ہوتی ہے۔ اعتبار و اعتماد ڈگر گاتا ہے۔ شک و شبہات تناؤ میں مبتلا کرتے ہیں۔ گھٹن کے ماحول میں صحت مند معاشرے کا خواب، محض خواب بن کر رہ جاتا ہے۔ لہذا ہر زاویے سے زمینی رشتوں سے ہم آہنگ ہو کر ماحول میں بیداری کے جتن کیے۔ سب سے زیادہ توجہ انھوں نے تعفن بھری فضا پر دی۔ ”لحاف“، ”تل“، ”جوانی“، ”ننھی کی نانی“، ”چوتھی کا جوڑا“، ”چھوٹی موٹی“ اور ”دو ہاتھ“ میں عصمت نے جنسی تلذذ کو اچا گر نہیں کیا۔ ہوس انگیز منظر سے بھی کام نہیں لیا بلکہ کرداروں کی نفسیات کے پس منظر میں بے باک حقیقت نگاری کی ہے۔ اب اگر ”لحاف“ کے کونے سے کسی کو شہوانی لذت حاصل ہو تو اس میں فنکار کا قصور نہیں کہ اُس نے تو پہلی بار عورت کا وہ روپ پیش کیا ہے جو ”لحاف“ سے پہلے اردو افسانے میں نظر نہیں آتا ہے۔ اس میں بیگم جان اور نواب صاحب کی کڑیوں کو جوڑنے والی کم سن ملازمہ رتو کا کردار ہے جو حرکات

وسکناات کی دھمک تو محسوس کرتی ہے مگر دونوں کے غیر فطری عمل کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے۔ دہلی دہلی اور سہمی ہوئی خواہشوں کی بنا پر رونما ہونے والے غیر فطری حرکات کے عمل و رد عمل کی یہ نفسیاتی کہانی اس وقت نیا موڑ لیتی ہے جب رتو، بیگم جان کے غیر مہذب عمل کو جان لیتی ہے مگر قاری اس رد عمل کو بھی محسوس کر لیتا ہے جو فطری خواہش کی نا آسودگی کے طور پر ابھرتا ہے اور معاشرے کے گھناؤنے چہرے سے نقاب اُتارتا ہے۔

آسودگی اور نا آسودگی کی طرح اندھیرے اُجالے کے کھیل بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں۔ نیک صفت انسان کے اندر جب کرب اور بے چینی چنکتی ہے تو وہ اُسے بے راہ روی کی طرف بھی راغب کر سکتی ہے کیوں کہ جنسی مسائل اکثر اقتصادی مسائل کی بد اعتمادیوں اور بد عنوانیوں کا نتیجہ بھی ہوتے ہیں۔ اس کی جھٹک "تل" میں نظر آتی ہے۔ اس افسانہ میں چودھری اور رانی کی چھوٹی چھوٹی خواہشات کا انوکھا اظہار ہے۔ عصمت نے طریح میں سوالات قائم کیے ہیں کہ رانی کو بچپن سے جنسی کج روی کی طرف کس نے مائل کیا؟ وہ کیوں شرم و حیا کو بالائے طاق رکھتے ہوئے چودھری کے روبرو خود کو عریاں کرتی ہے؟ قاری یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ دونوں کی حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی کا اصل سبب کیا ہے؟ کہیں بے نیازی اور بے پردائی بے رخی کی وجہ تو نہیں ہے؟

غربت و جہالت میں جوانی کیا رنگ دکھاتی ہے، یہ افسانہ "گیندا"، "جوانی" اور "ننھی کی تانی" کا مرکز و محور ہے۔ "گیندا" میں معصوم بچی کے جذبات و احساسات، مرد کی بالادستی اور سماج کی مصلحت پسندی کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ "جوانی" میں نوعمری کی شرارتوں اور جنسی تشدد کو اس طرح مدغم کر دیا گیا ہے کہ خوشگوار نغمہ میں پروان چڑھنے والی کہانی عبرتناک ماحول کی عکاس بن جاتی ہے۔ "ننھی کی تانی" میں بے بس و لاچار عورت کے ساتھ مظلوم و معصوم بچی کی عبرتناک داستان اس پیرائے میں رقم کی گئی ہے کہ حساس ذہن کا نپ اٹھتا ہے۔ تانی زہر آلود دنیا اور کھوکھلے سماجی بندھنوں کو پہچانتی ہے "بندا پر دان چڑھ رہی معصوم ننھی کی حفاظت کے ممکن جتن کرتی ہے مگر عیاری اور مکاری کے آگے خود کو مجبور پاتی ہے۔ یہ تانی اور نواسی کا ہی نہیں دراصل عورت کا المیہ ہے۔ عصمت چغتائی کے یہاں ایک اور المناک پہلو "چوتھی کا جوڑا" کے رنگ میں نظر آتا ہے جہاں



ارمانوں بھرا لباس نحوست کے سایہ سے گزرتا ہوا کفن کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ عصر حاضر میں مذکورہ افسانوں کی اہمیت اس لیے بھی برقرار ہے کہ مختلف اسباب کی بنا پر آج بھی معصوم بچیوں کی عزتوں کو پامال کر دیا جاتا ہے۔ گیندا، جنو، نہتی بھی ایسی ہی لڑکیاں ہیں جنہوں نے خواب دیکھنے ہی شروع کیے تھے کہ ایک ایک کر کے نوتے گئے، بکھرتے گئے۔

”چھوٹی موٹی“ میں ایک ایسی عورت کی شبیہ ابھاری گئی ہے جو شادی کے بعد زندگی کے تلخ تجربات کو برداشت کرتی ہے اور اپنے اوپر گزرنے والی جان لیوا تکلیف کو جھیل کر قدرت سے انعام پاتے ہوئے، ماں کا رتبہ حاصل کرتی ہے تاہم افسانہ کے اہم کردار دلہن بیگم کو عجیب کشمکش میں مبتلا دکھایا گیا ہے۔ وہ محض ماں بننے کی خواہش ہی نہیں رکھتی ہے بلکہ تصور میں فخر محسوس کرتی ہے مگر زچگی کے تکلیف دہ مرحلہ کے تصور سے ماں بننے سے توبہ کر لیتی ہے۔

ان افسانوں کے توسط سے عصمت چغتائی نے خوف و ہراس کے، حول کو نشان زد کیا ہے۔ ذہنی، جسمانی اور جنسی تشدد پر تیکھا دار کرتے ہوئے خواتین کے لیے جنسی اظہار کی آزادی کا مطالبہ بھی کیا بلکہ طبقہ نسواں کی ان چھوٹی چھوٹی خواہشوں اور دبی دبی، سہمی ہوئی آرزوؤں کو بھی افشا کیا جن سے مظلوم خواتین شید خود بھی واقف نہیں تھیں۔ اس منظم، مستحکم اور کامیاب پہل نے انھیں افسانے کی دنیا میں بہت جلد متعارف کرا دیا۔ ان کی جذبات پسندی، بے باکی اور دور بینی کا سبھی نے اعتراف کیا اور ان کے اسلوب بیان کے معاصرین قائل ہوئے۔ پروفیسر آل احمد سرور اس بابت لکھتے ہیں:

”عصمت نے ہندوستان کے متوسط طبقے اور مسلمانوں کی شریف خاندانوں کی بھول بھلیاں کو جس جرأت اور جفا کی سے بے نقاب کیا ہے اس میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ وہ ایک باغی کا ذہن، ایک شوخ عورت کی طاقب لسانی، ایک فنکار کی بے لاگ اور بے رحم نظر رکھتی ہیں۔ وہ عورت ہیں مگر اس سے زیادہ ایک فن کار ہیں۔“

(تنقیدی اشارے، ص ۴۲)

ایسی حساس اور بیدار مغز فنکار جس نے اخلاقی اور سماجی رویوں پر سخت چوٹ کی اور معاشرہ

کو احساس دلایا کہ ہر شخص خواہ وہ عورت ہو یا مرد، اُس میں عزت نفس اور پرسکون زندگی کی خواہش ہوتی ہے۔ لہذا اس کی مجبوری کو کمزوری نہ سمجھا جائے کہ وہ اکثر حالات میں حقائق کو چانتے ہوئے بھی سچائی سے گریز کرتا ہے۔ اس کی واضح فکرا نہ مثال افسانہ ”دو ہاتھ“ میں نظر آتی ہے۔

”دو ہاتھ“ پلاٹ، کردار، صورت حال اور اپنے محدود سیاق و سباق کے اعتبار سے مربوط اور کامیاب افسانہ ہے۔ واقعات میں تسلسل، ربط، حیرت، استعجاب اور دلچسپی ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے ہر کردار اپنی امگ شناخت رکھتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور غور و فکر میں منطق ہے۔ زبان مخصوص معاشرے کی ذہنیت کی عکاس ہے۔ اظہار میں کہیں بھی تصنع نہیں۔ محو درے اور مکالمے بر محل ہیں۔ راوی کی موجودگی اور برملا اظہار بیانیہ میں اور بھی جان ڈال دیتا ہے بلکہ وحدت تاثر کو برقرار رکھنے میں بھی معاون ہوتا ہے۔ دراصل عصمت چغتائی اس افسانہ میں بے پاک اور بے رحم حقیقت نگار بن کر سامنے آتی ہیں۔ افسانہ میں جائز اور ناجائز، حلال اور حرام، اخلاق اور بد اخلاقی، شرم اور بے شرمی، ضمیر اور بے ضمیری کے گرد تمام تانے بانے بنے گئے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا کہ اس میں ”دو ہاتھ“ کو بطور استعارہ، طنز طبع کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ جسے طنزیہ، بول تیکھے، مکالمے بے باک، اچھوتی اور نادر تشبیہات ہیں۔ رتی رام، بوڑھی ماں (مہترانی) سے منے آتا ہے جو رشتے میں اس کی تائی ہے۔ وہ بھانج (گوری) کے قریب پہنچتا ہے اور پھر گوری اس کے بیٹے کی ماں بن جاتی ہے۔ لعن طعن ختم، خوشیاں عود کر آتی ہیں۔ گوری کا شوہر رام اوتارنا کارہ ہے مگر یہ بچہ اب اس کا سہارا ہے۔ بس پشت سماج کا ایسا مظلوم طبقہ جو برہما برس کے استحصال کے نتیجے میں غیر محسوس طور پر جانوروں کی طرح زندگی گزار رہا ہے، اسی لیے بے حس ہے۔ مگر معاشرے کا وہ طبقہ جو دولت مند ہے، صاحب ثروت ہے، حساس ہے ان کے سفید لباس بھی کس حد تک داغدار ہیں اس کا اظہار مصنفہ نے ضعیفہ کی زبان سے اشاروں اشاروں میں کروایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت چغتائی نے کرداروں کی نفسیات کے وسیلے سے معاشرے کے گھناؤنے چہرے کو بے نقاب کیا ہے۔

قاری کو ہموا بنانے کے ہنر سے عصمت چغتائی خوب واقف تھیں۔ اُن کے یہاں فلمی انداز میں تیزی سے رونما ہونے والے واقعات قاری کو حیرت و استعجاب میں مبتلا رکھتے۔ وہ مخصوص

انداز میں اس پر تجسس ماحول کے اسرار اس طرح کھولتیں کہ طبقاتی، نفسیاتی اور جنسی تباہ کاریوں سے قاری دم بخود رہ جاتا۔ اُن کے اس منفرد اسٹائل کے بارے میں سعادت حسن منٹو لکھتے ہیں:

”عصمت کا قلم اور اس کی زبان دونوں بہت تیز ہیں۔ وہ لکھنا شروع

کرے گی تو کئی مرتبہ اس کا دماغ آگے نکل جائے گا اور الفاظ پیچھے ہانپتے

رہ جائیں گے۔“

طبیعت کی عجلت پسندی فن میں بھی ڈھل آئی ہے، وہ اس لیے کہ مصنفہ جلد از جلد معاشرے

کو برائیوں اور تباہ کاریوں سے نجات دلانا چاہتی تھیں۔ اس تیز رفتاری میں بقول کرشن چندر:

”نہ صرف عصمت کا افسانہ دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے بلکہ فقرے، کئے،

اشارے اور آوازیں اور کردار اور جذبات اور احساسات ایک طوفان کی

سی بلاخیزی کے ساتھ چلتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔“

(چوٹیں، پیش لفظ، ص ۷)

عصمت چغتائی کے موضوعات کا دائرہ جتنا وسیع، بڑا بڑا اور تناؤ بھرا ہے، انداز بیان اتنا ہی

دلکش ہے۔ اُن کے افسانوں کی بُنت میں انسانی درجہ بندی، تخصیص و تمیز ہے تو سیاسی و سماجی پہلو اور

اقتصادی و معاشی صورت حال بھی ہے۔ نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیاں ہیں تو فطری جبلت اور ذہنی

خلفشار بھی۔ رقابت، حسد، انتشار، توہمات، تعصبات، اخلاقی گراؤٹ غرض کہ استحصال کے ہر

زاویے کو عصمت نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ طرزِ تحریر کے اعتبار سے دیکھیں تو اُن

کے اندازِ بیان میں شوخی، نزاکت، چلبلا پن، تیزی اور طراری ہے۔ انھوں نے بول چال، روزمرہ

کواہنِ اسلوب بنایا جس میں محاورے، طعنے، کوسنے اور دعائیں ہیں۔ خوبی یہ کہ موضوع اور زبان

دونوں مل کر معاشرے کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ واقعات کو بے حد رواں دواں انداز میں بیان

کرتی چلی جاتی ہیں۔ کہیں کوئی تصنع نظر نہیں آتا ہے۔ اکثر افسانوں کا غیر یقینی موڑ، غیر مساوی

نظم حیات کے خلاف نہایت سخت لہجہ میں کچھ کہنے کے لیے فضا ہموار کرنے کی کاوش ہے جس میں

وہ ہمیشہ کامیاب رہی ہیں۔ بقول پروفیسر محمد حسن:

”اُن کی آواز ہر قسم کی تنگ خیالی اور کنڑ پن کے خلاف صحت مند انسان

دوستی کی آواز ہے جو دل سے اُبھرتی ہے اور دل میں اتر جاتی ہے۔ افسوس  
یہ ہے کہ جن بے انصافیوں کے خلاف اُن کا جہاد شروع ہوا تھا وہ آج بھی  
اختتام تک نہیں پہنچا ہے۔“

(آج کل، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۲ء، ص ۱۴)

عصمت چغتائی کو ہم سے رخصت ہوئے تین دہائیاں گزر چکی ہیں۔ اس عرصہ میں ہم  
بہت ترقی کر چکے ہیں، لیکن صارفیت کے اس دور میں بھی عورت کے تعلق سے متعدد مسائل کسی نہ  
کسی زاویے سے ہمارے سماج میں موجود ہیں۔ ان کی نوعیت اور تقاضے ضرور بدلے ہوئے ہیں  
مگر استحصالی ذہنیت کا خاتمہ نہیں ہو سکا ہے جس کے خلاف عصمت چغتائی نے مورچہ قائم کیا تھا۔  
یہی وجہ ہے کہ آج کے پُر تشدد اور تناؤ بھرے ماحول میں عصمت چغتائی کے افسانوں کی اہمیت اور  
اقادیمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔



## قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری: ”روشنی کی رفتار“

### کے آئینہ میں

قرۃ العین حیدر کو افسانہ نگاری کا فن ورثے میں ملا تھا۔ انھوں نے اپنے والدین سے گہرے اثرات قبول کیے تھے۔ ان کی والدہ نذر سجاد (ہنت نذر الباقی) اور والد سید سجاد حیدر یلدرم دونوں کی شخصیتوں کا مجموعی خاکہ روایت اور جذبات، مشرق اور مغرب کی مشترکہ قدروں اور میلانات کے پس منظر میں مرتب ہوا تھا۔ اسی لیے ان کی تخلیقات میں پرانے اسالیب کی گونج کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی کے اوائل میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی آہٹ بھی سنائی دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن میں پرانے اور نئے تہذیبی اور تخلیقی رویوں کا جو حیران کن امتزاج دکھائی دیتا ہے، وہ قدیم اور جدید روایات سے اُن کی اسی شغف کا ترجمان ہے۔ وراثت میں ایک ہمہ گیر تاریخی تجربے سے حاصل ہونے والے ادراک کو انھوں نے اپنے وسیع مطالعے، عمیق مشاہدے اور اپنے گہرے وژن کے توسط سے لازوال بنا دیا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون پر عنوان ”افسانہ“ میں لکھتی ہیں:

”ہر ملک میں ادب کا ایک عظیم عہد ہوتا ہے جو ناسازگار حالات کے

باوجود..... بلکہ بعض مرتبہ انہی ناسازگار حالات کی وجہ سے، پیدا

ہوا..... تاریخ کے ہر بھونچال نے ادب میں ایک جگمگاتے دور کا

اضافہ کیا ہے۔ کہیں پرانے بت توڑے گئے، کہیں نئے صنم کدوں میں گم

شدہ بت لا کر سجاد پے گئے اور بہر صورت اُس (ادب) نے اپنا

تاریخی رول ادا کیا۔“ (پچر گیلری، ص: ۲۰)

قرۃ العین حیدر کا شمار بھی ایسے ہی ادیبوں میں ہوتا ہے جنہوں نے زمانے کے انقلابات کی وجہ سے دوبارہ ہونے والے منظر و پس منظر کو، اپنی تخلیقات میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹ لیا ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں اُن کے افسانوی مجموعہ ”روشنی کی رفتار“ کا تجزیاتی مطالعہ مقصود ہے۔ اٹھارہ افسانوں پر مشتمل اس مجموعے میں تہذیب و تاریخ اور سیاست کی تہہ در تہہ وسعتوں کو فن کارانہ ارتکاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مکالمے مختصر اور بر محل ہیں اور فضا بندی افسانوں کو زیادہ قابلِ مطالعہ بناتی ہے۔

”ستاروں سے آگے“ (۱۹۴۷ء)، ”شیشے کے گھر“ (۱۹۵۴ء) اور ”پت جھڑکی آواز“ (۱۹۶۶ء) کے بعد شائع (۱۹۸۲ء) ہونے والے اس مجموعے میں مصنفہ نے مقامی مسائل کو عالمی اور عالمی مسائل کو مقامی رنگ میں رنگ دیا ہے۔ موضوع کے تنوع، اسلوب کی جدت اور تکنیک کی ہمہ گیری کے اعتبار سے اس کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے حصہ میں پہ ظاہر عام ڈگر کے افسانے مثلاً ”پالی بل کی ایک رات“، ”دریں گرد سوارے باشند“، ”جن بولو تارا تارا“ اور ”گھرے کے پیچھے“ ہیں۔ ان میں ماحول اعلیٰ سوسائٹی کا اور کردار بہت فعال اور تیز طرار دکھائی دیتے ہیں۔ حجاب امتیاز علی کارومانی، اور نذر سجاد حیدر کا تاثراتی انداز بیان اپنی نکھری ہوئی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”میں اس وقت پُر اسرار مشرق کے ایک پُر اسرار ڈاک بنگلے میں موجود ہوں۔ نرغ سازی میں ملبوس ایک پُر اسرار ہندوستانی لڑکی میرے سامنے بیٹھی ہے۔ بڑا رومانٹک ماحول ہے!“ (ص ۳۱)

دوسرے زمرے کے افسانوں میں پہلا افسانہ ”لکڑی کے گھر کی ہنسی“ ہے۔ مصنفہ نے ہند اور یورپ کے موازنے کو اور احساس کمتری و برتری کے تضاد کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانہ ”اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے“ انسانی زندگی کی مجبوریوں کا عکاس ہے۔ عاشق جو محبوبہ کی آواز کا دیوانہ ہے، ایک لمبے عرصہ کے بعد اسے اپنے زور و اس انداز میں دیکھتا ہے کہ ”بونی اور مفلوج“ محبوبہ جو کبھی شوقیہ نغمے گاتی تھی اب جان و تن کا رشتہ قائم رکھنے کے لیے سرِ راہ نغمہ سرائی کر رہی ہے اور ایک بے سہارا شخص جس نے اس شریف اور معذور خاتون کے اچھے دن

دیکھے تھے اُسے کندھے پر لیے لیے پھرتا ہے۔ اکثر اس طرح سے بھی قصے فغان ہوتا ہے۔  
 ”فقیروں کی پہاڑی“ بے روزگاری کے مسئلے پر مبنی افسانہ ہے۔ ایک غریب نوجوان معاش  
 معاش میں درہدر پھرتا ہوا فقیروں کی پہاڑی پر جائے پناہ حاصل کر لیتا ہے اور مطمئن ہو کر اپنی ماں  
 کو خط لکھتا ہے:

”آپ کو یہ جان کر خوشی ہوگی کہ اس شہر میں تین سال بے کار رہنے اور  
 دھکے کھانے کے بعد آج بالآخر ایک نہایت اچھا کاروبار میری سمجھ میں آ  
 گیا ہے۔ بہت آرام دہ کام ہے، اور آمدنی بھی امید ہے معقول ہوگی۔  
 قیام و طعام کا انتظام من سب اور فضا با رونق ہے۔ میرے رفیق کار ہنرمند،  
 اہل فن بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سچے فن کار ہیں۔“ (ص: ۱۳۴)

اس افسانے میں بے چارہ سموں کی عکاسی کے ساتھ ساتھ معاشی عیاری اور سماجی ڈھونگ پر  
 لطیف مگر گہرا طنز ہے کہ حق و انصاف کے سہارے باسانی روزگار تو نہیں ملتا لیکن سوا تنگ بھرنے پر  
 خیرات ضرور مل جاتی ہے۔

”دوستیاح“ دلچسپ، صاف ستھرا اور فکر انگیز افسانہ ہے۔ اس میں خیالات کا سلسلہ شعور  
 سے لاشعور کی طرف اس طرح منتقل ہوتا ہے کہ عصر حاضر کے واقعات کا تعلق جلال الدین محمد  
 اکبر اور ملکہ الزبتھ اول سے قائم ہو جاتا ہے۔ اس سے ایک فوق التاریخی صورت حال رونما  
 ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ قرۃ العین حیدر کے ایک مخصوص رویے تک جاتا ہے۔ اردو فکشن میں  
 تاریخ کی طرف اس رویے کی مثالیں بہت کم یاب ہیں۔ دونوں کی رو میں اپنی اپنی قبروں سے  
 نکل کر بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاحت کو نکلتی ہیں اور یہ تاثر دیتی ہیں کہ وقت کا حساب  
 اضافی چیز ہے۔

افسانہ ”نظارہ درمیاں ہے“ محبت کی ایک انوکھی کہانی ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک  
 مغنیہ کی سحر بیانی کا گرویدہ ہو کر اس کی جھیل سی گہری آنکھوں کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ مغنیہ بھی اُسے  
 چاہنے لگتی ہے لیکن وقت کی ستم ظریفی آڑے آتی ہے۔ نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیر  
 زادی سے شادی کر لیتا ہے اور مغنیہ غم میں گھل کر مر جاتی ہے۔ دنیا سے ناطہ توڑنے سے پہلے وہ

اپنی آنکھیں عطیہ کر دیتی ہے تاکہ اُس کی آنکھیں اُس کے محبوب کا دیدار کرتی رہیں۔ افسانہ کا کلائمکس اُس وقت نقطہ عروج پر پہنچ جاتا ہے جب محبوب کی آنکھیں ماہر امراض چشم، محبوب کی اندھی ملازمہ کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور پھر آنکھوں کے گرد بنا ہوا یہ مثلث نظارہ عاشق اور محبوبہ کے درمیان موجود بھی رہتا ہے اور حائل بھی۔

افسانہ ”سکریٹری“ ماضی کی چند دیسی ریاستوں کی اندرونی زندگیوں کا منظر نامہ سامنے لاتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار رانی دینتی دیوی آف رام راج کوٹ ہے۔ شخصی بے راہ روی اس معاشرہ میں عام ہے اور راجوں مہاراجوں کی طرح رانی صاحبہ بھی آزادانہ جنسی تعلقات کی حامی ہیں۔ اپنی مقصد برآری کے لیے انھوں نے سکریٹریز پال رکھے ہیں۔ پہلا سکریٹری جب اُن کے کام کا نہ رہا تو انھوں نے ایک دوسرا اسٹنٹ سکریٹری مقرر کر لیا۔ اس افسانہ میں مغربی تہذیب میں مرد اور عورت کے آزادانہ اختلاط کی اُس روش کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے جس سے متاثر ہو کر دیسی حکمران طبقہ بھی اپنی دل بستگی کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔

”حسب نسب“ میں طبقہ دارانہ تقسیم کے ماحول کو بڑے سبک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ قدیم معاشرت اور جدید تمدن کو ایک سادہ لوح خاتون کے واسطے سے اس خوبی سے اُجاگر کیا گیا ہے کہ قدروں کی خوبیاں اور خامیاں نظروں کے سامنے گھوم جاتی ہیں۔

مذکورہ بالا افسانے فنی سطح پر چست اور منظم تو ہیں لیکن ان میں وہ تخلیقی ستاری نہیں ہے جو قرۃ العین حیدر کا طرز امتیاز ہے۔ اس نوع کے افسانے آئینہ فروش، شہر کوراں، روشنی کی رفتار، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، یہ غازی یہ تیرے بہ اسرار بندے، فوٹو گرافر اور آوارہ گرد ہیں۔ یہ افسانے اپنے اسلوب اور برتاؤ کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ ان میں حقیقت کی طرف ایک خاص عصری حسیت اور ایک نیم فلسفیانہ شعور کی گہرائی کا لہر فن کے ساتھ موجود ہے۔ ”آئینہ فروش شہر کوراں“ میں ماضی کے خوش گوار یہ دوں کی تخلیقی بازیافت ملتی ہے۔ مقدس الہامی کتب اور قصص الانبیاء کے حوالے سے ابن آدم کے سفر کو نہایت دلچسپ مگر عبرت آمیز بنا دیا گیا ہے اور بلا واسطہ طور پر اس کے ذریعہ آفات ارضی و سماوی کی آزمائشوں سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ بھی سکھایا گیا ہے۔



”روشنی کی رفتار“ میں فلیش بیک کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یہ افسانہ مجموعے کا سرنامہ بھی ہے۔ افسانہ کی ہیروئن پدم پت جھپکتے موجودہ وقت اور مقام سے ۱۳۱۵ قبل مسیح کے دور میں پہنچ جاتی ہے اور پھر ٹوٹ نام کے مصری باشندے کے ہمراہ دورِ حاضر میں لوٹ آتی ہے۔ قدیم تہذیب کا پروردہ ٹوٹ نئی دنیا کی نیرنگیوں سے اکتا کر اپنے عہد میں واپس جانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے کیوں کہ وہ موجودہ تمدن سے بے زار ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانہ میں عبرانی، مصری اساطیر اور معاصر صورت حال کا موازنہ بے حد دلچسپ اور گہرے طنز کا حامل ہو جاتا ہے۔ وسطِ یورپ کی مسیحی روایات کے ادراک سے جنم لینے والا افسانہ ”سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات“ جذبات، احساسات اور تجسس کی ایک دنیا سے پردہ اٹھاتا ہے۔ اس میں ماضی و حال کی طنابوں کو اس طرح کھینچ کر ایک نکتے پر مرکوز کیا گیا ہے کہ قدیم و جدید رسوم کی تباہ کاریاں نظروں کے سامنے جاتی ہیں۔ قرونِ وسطیٰ میں، یورپ میں کلیسائی نظام کے نام پر جو زیادتیاں ہو رہی تھیں ان کا خاکہ اس افسانہ میں بڑے بڑے اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پادریوں، نحو اور مسیحی خانقاہوں کی تصویریں نہ صرف مضحکہ خیز نظر آتی ہیں بلکہ انسانی ڈھونگ کی نقاب کشائی بھی کرتی ہیں۔ رائج افسانوی روایت سے ہٹ کر، زمان و مکان کی قیود کو پھلانگ کر، اس افسانہ میں اسطوری جہت پیدا کی گئی ہے۔

”یہ غازی یہ تیرے ہر اسرار بندے“ کی فضا جذبہ سرفروشی سے سرشار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں مسئلہ فلسطین کو بین الاقوامی تناظر میں، نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بغور مطالعہ اس ایک جدی رشتے کو اجاگر کرتا ہے جو ہیرو ہیروئن کے درمیان ہے۔ دونوں یہودیوں کے ستائے ہوئے ہیں۔ ایک مغرب میں پناہ حاصل کر لیتا ہے، دوسرا دشمن پر کاری ضرب لگاتے ہوئے جامِ شہادت نوش کرتا ہے۔ رومانی لب و لہجہ میں ڈوبا ہوا یہ افسانہ وقت کے اہم ترین موضوع کو ایک ایسے کیسوس میں پیش کرتا ہے کہ قاری کو فلسطینی تحریک سے دلی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے مقصد کو آفاقیت مل جاتی ہے۔

افسانہ کے اختتام پر مرکزی کردار تمارا کی حالت دگرگوں دکھائی گئی ہے۔ وجہ ڈاکٹر نصیر الدین کی خبر اور ٹی وی پر اس کی مسخ شدہ لاش کا کلوز اپ ہے۔ غازی اور شہید کے جذبہ کی آمیزش

سے اُس کے ذہن میں مسلسل تصویریں بنتی بگڑتی ہیں۔ اُسے عجیب و غریب آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور اس از خود رنگی کی کیفیت میں وہ اشیاء کو اصل شکل میں دیکھنے لگتی ہے:

”اُسے کوئی تعجب نہ ہوا۔ آگے بڑھی، سڑکوں پر مردوں کا ہجوم تھا۔ بسیں اور ٹرامیں مُردے چلا رہے تھے۔ دکانوں میں خرید و فروخت مُردے کر رہے تھے۔ اس نے دیکھا کہ جنازے قبرستانوں سے اُلٹے گھروں کی طرف جا رہے ہیں۔ قبریں زندوں سے بھر گئی ہیں۔ افق پر سنسان خیموں کے پردے بادِ سموم میں پھٹپھٹا رہے تھے۔ سارے میں جلی ہوئی رسیاں اور جلے ہوئے پردے اور بچوں کی ننھی منی جوتیاں بکھری پڑی تھیں۔ بہت دور فرات بہہ رہا تھا۔“ (ص: ۱۲۰)

یہ تجریدی بیان عصری صورت حال کو کربلا کے مانوس استعارے میں متشکل کر دیتا ہے کہ ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے اور اس طرح تلمیحی اور اسطوری جہت کی شمولیت سے یہ افسانہ نہایت مؤثر اور بہت بامعنی ہو جاتا ہے۔

”فونو گرافز“ بہ ظاہر ایک کردار کا خاکہ ہے لیکن تہہ در تہہ اس افسانے کے مضمرات کو وسیع کر کے آفاقی مفہوم تک پہنچا دیا گیا ہے جہاں آکاش پر بیٹھا ہوا فونو گرافر پوری کائنات کی چہل پہل کو اپنے کیمرے میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس کی فونو گرافی آئینہ ایام بن جاتی ہے اور بچپن سے بڑھاپے تک کے واقعات پردہ سمیٹیں پر متحرک ہو جاتے ہیں۔

ایک ساتھ معنی کی کئی پرتوں میں لپٹا ہوا یہ افسانہ جس ایسے کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ وقت کا تسلسل ہے جو مکاں سے بے نیاز چلتا رہتا ہے اور راہ میں آنے والی ہرز کاوٹ کو فنا کر دیتا ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”ایسے لوگ جو سکون اور محبت کے متلاشی ہیں جس کا زندگی میں وجود نہیں، کیوں کہ ہم جہاں جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے۔ ہم جہاں ٹھہرتے ہیں، فنا ہمارے ساتھ ہے۔ فنا مسلسل ہماری ہم سفر ہے۔“

(ص: ۳۰)

قرۃ العین حیدر نے اس لیے کے ذریعے وقت کے جبر اور فنا کے تصور کو نہایت مختصر مگر پُر اثر انداز میں بیان کر دیا ہے۔ افسانہ مکمل طور سے مرکزی کردار یعنی فوٹو گرافر پر مرکوز ہے جس کے توسط سے تہذیب اور تاریخ کے تمام رنگ منعکس کیے گئے ہیں۔ اس فعال کردار کے ساتھ اس کا کیمرہ بھی خاموش کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

”اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا تھا لیکن سماعت سے عاری تھا۔“

فن کار نے اس کیمرے کو زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوب صورت آوازوں کا سامع بنادیا ہے جب کہ وہ بھی وقت کے جبر کا اسیر ہے۔ اسی بنا پر یہ افسانہ ایک عالم سے دوسرے عالم تک، ایک فنا سے دوسری فنا تک کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

”آوارہ گرد“ مجموعے کا پہلا اور فکر و فن کے اعتبار سے بھی مجموعے کا اولین افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار ”اوٹو کرومگر“ اور موضوع جنگ کی تباہ کاریاں ہیں۔ یہ زندگی کے سفر کا منظر نامہ بھی ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں دوسری جنگ عظیم کے بعد سے یورپ کی نوجوان نسل کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کی بے زاری، اکتاہٹ اور ذہنی کش مکش کو پیش کیا ہے۔ ”اوٹو“ ایڈونچر میں مبتلا ایک جرمن نوجوان ہے۔ اُسے سیاحت، مصوری اور ادب سے دلچسپی ہے۔ وہ اکثر غور و فکر میں مبتلا رہتا، تصویریں بناتا یا پھر ”دن بھر بیٹھے عوام کے جھوم کا مطالعہ کرتا“ رہتا ہے۔ کیوں کہ انسان، اُس کے نزدیک ”سب سے بڑا دیوتا ہے۔“ لوگوں کے جذبات و احساسات کو جاننے کے شوق اور دنیا کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے سفر پر نکلتا ہے۔ ترکی، ایران اور پاکستان ہوتا ہوا ہندوستان آتا ہے پھر سری لنکا، تھائی لینڈ، جاپان، امریکہ ہوتے ہوئے گھر واپس جانے کا ارادہ رکھتا ہے لیکن میکسیکو دریا کے کنارے سے گزر کر شمالی ویت نام جاتے ہوئے اتفاقیہ گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے لینڈ اسکیپ پر، پس منظر کے لیے جرمنی اور دوسری جنگ عظیم کو پیش کیا ہے۔ منظر ہنوارہ اور خستہ حالی ہے اور پیش منظر انقلاب کی دستک کا مظہر ہے۔ یہ پس منظر ہندو پاک کی صورت حال کو بھی ابھارتا ہے۔ نظریاتی اور مذہبی اختلافات میں بڑی حد تک مماثلت ہے۔ دونوں کے معاشی اور ثقافتی نظام کے بکھرنے کی وجہ سے رشتوں میں تلخی اور کڑواہٹ پیدا ہوئی جس کا مقابلہ نئی نسل کر رہی ہے۔

آؤٹو کے بے حد فعال کردار کے علاوہ دوسرا کردار ہندوستانی مصنفہ کا ہے جو تقسیم ہند کے ایسے سے دوچار ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ان دونوں کے انفرادی تجربات سے زندگی کی آفاقی سچائی اخذ کی ہے۔ یہ دونوں کردار ان شخصیات کی یاد دلاتے ہیں جنہوں نے محض انسان بن کر ابن آدم کی تذلیل کو رد کرتے ہوئے ان کے دکھوں کا مداوا کیا ہے۔ کہانی یہ تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں جو انسان کو محض انسان کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں، کسی قوم، مذہب یا نسل کے حوالے سے نہیں۔

قرۃ العین حیدر نے مرکزی اور ضمنی دونوں کرداروں کا خارجی اور باطنی نقشہ نہایت عمدگی سے کھینچا ہے۔ ان کی نفسیاتی اور ذہنی کشاکش کے ذریعے ان کی شخصیت کے تشکیلی عناصر تیار کیے ہیں اور پھر ان کے واسطے سے آفاقی مسائل کو اس طرح پوست کر دیا ہے کہ قاری ان کا مشاہدہ بن جاتا ہے۔ مصنفہ نے اس کے لیے آزاد تلازمہ خیال کا سہارا لیا ہے۔ اس حکمت عملی کے ذریعے انہوں نے وقت کو اپنی گرفت میں رکھا ہے اور لف و نشر کی طرح اسے پھیلا کر یا سمیٹ کر منطقی ربط و ضبط کو برقرار رکھا ہے۔

مجموعے کی بیش تر کہانیوں میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے اور اس کے وسیعے سے لاشعور کی پیچیدگیوں کو سلجھاتے ہوئے جذبات و محسوسات کی حقیقتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس طرز بیان میں پلاٹ کی ترتیب اور کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی ہے بلکہ ذہن میں موجود مختلف واقعات کو وہ ایک قنی ربط کے ساتھ صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیتی ہیں۔ خط ملط واقعات یا منظر کا آپس میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہوتا ہے لیکن حساس قاری ان کے گڈنڈ سروں کو ترتیب دے کر ایک رشتہ میں پرو دیتا ہے اور خود نتائج اخذ کر لیتا ہے۔ مذکورہ مجموعے کے مطالعے کے دوران محسوس ہوتا ہے کہ مصنفہ کے حافظے میں ایک واقعے کی ابتدا ہوتے ہی ذہن کے اندر کوئی دوسرا خیال کلبلانے لگتا ہے۔ اس کی واضح تصویر بھی نہیں، بھرنے پاتی کہ اچانک کوئی اور منظر یاد آ جاتا ہے، پھر خیالات کا سلسلہ یا ایک دوسری طرف منتقل ہو جاتا ہے جیسے انسانی دماغ کے اندرونی جنگل میں چھپا کوئی خیال محض پنوں کی سرسراہٹ سے چشم زدن میں غائب ہو جاتا ہے، پھر کسی اور شکل میں پر چھایاں بنانے لگتا ہے۔

مہذب و ب کی بڑکی مانند یہ بے ربط مناظر اور بے ظاہر لا تعلق جملے قاری کے ذہن میں بہت سے خاکے بناتے ہوئے علامتوں کی شکل میں ابھرتے ہیں اور ان گنت کہانیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

”روشنی کی رفتار“ میں شامل افسانے قرۃ العین حیدر کے ہمہ گیر تاریخی شعور اور تہذیبی وژن کا پتہ دیتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ انھوں نے روایت سے انحراف کر کے فن افسانہ نگاری کو علامتی اور اساطیری جہات کا حامل بنایا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شامل افسانوں کی روشنی میں قرۃ العین حیدر کا جو پیکر ذہن میں ابھرتا ہے وہ ایک انسان دوست تخلیق کار کا ہے۔ یہ انسان دوست افسانہ نگار بنیادی طور پر انسانوں کا، اُن کی شرافتوں کا، رذالتوں کا، عظمتوں کا، اختیار کا، بے اختیاری کا، آسودگیوں کا، نا آسودگیوں کا، غرض انسانی وجود کے جتنے شیڈس سوچے جاسکتے ہیں، ہر شیڈ، ہر جہت، ہر پہلو اور انسان کے ہر رخ کا مطالعہ کرتا ہے۔

اور چوں کہ قرۃ العین حیدر ایک انسان دوست افسانہ نگار ہیں لہذا وہ اس مطالعے میں جانب دار نہیں ہیں۔ ہر صورت حال کو انھوں نے غیر جانب دار ہو کر دیکھا ہے۔ نتیجتاً ہر افسانے میں کرداروں اور واقعات سے راوی کی بے تعلقی نمایاں ہے۔ بیان اور بیان کنندہ کے درمیان ایک فاصلہ سا بنا رہتا ہے اور چوں کہ بیان میں فاصلے کا قائم رہنا فکشن کی معروضیت کے لیے ضروری ہے۔ ہذا کہا جاسکتا ہے کہ قتی لحاظ سے قرۃ العین حیدر ایک انتہائی حساس اور سلیقہ مند فن کار ہیں۔ قتی شعور کے ساتھ بیان کی معروضیت کے مطالعے میں وہ اپنے بیش تر معاصرین سے آگے ہیں۔

انسان دوستی کے علاوہ قرۃ العین حیدر کی دوسری اہم خصوصیت اُن کے تہذیبی وژن کی ہے۔ ”روشنی کی رفتار“ میں شامل ایک بھی افسانہ ایسا نہیں ہے جس میں خالی خالی واقعات بیان کر دیئے گئے ہوں، کردار اپنا رول ادا کر کے رخصت ہو گئے ہوں، صورت حال نمایاں کر دی گئی ہو، مکالمے ادا کیے جا چکے ہوں اور ان سب کے ساتھ ساتھ جس پس منظر سے واقعہ، کردار، صورت حال، پلاٹ لیا گیا ہو، اس پس منظر کا تہذیبی منظر نامہ قاری کے سامنے نمایاں نہ ہو پایا ہو۔

اور تیسری خاص بات قرۃ العین حیدر کی اپنی مخصوص فلسفیانہ تخلیقیت جو بیان کو وقار بخشی

ہے اور مجموعی منظر نامے یا صورت حال کو آفاقی بناتی ہے۔

مذکورہ بالا چند خصائص قرۃ العین حیدر کی قنی اور فکری شخصیت کے تہہ دار ہونے کا ثبوت ہیں اور پائیدار ہونے کی ضمانت۔ بے شک انہوں نے اپنے عہد کے فکشن کو ایک نئی سطح پر سوچنا سکھایا ہے!



آپ ہمارے کتابیں سے کچھ بھی لے سکتے ہیں  
 ہر طرح کی طرح کی کتابیں دار  
 ملے اور کتابیں کتب کے حصول کے لئے  
 ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایس ایم ایس  
 03478848884  
 03340120123  
 03056405087

## انتظار حسین کے دو افسانے: ایک مطالعہ

انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں فلکشن کے مغربی اسلوب اور مشرقی داستان کی روایت کو ہم آہنگ کر کے اپنے عہد کا قصہ لکھا ہے۔ انھوں نے علامتی اظہار کے لیے جس اسلوب اور تکنیک کا استعمال بطور حربہ فن اختیار کیا ہے، اس میں فرد پورے سماج کی علامت بن جاتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں کے لوگوں میں نہ صرف حرص و ہوس اور بغض و حسد کا جذبہ پروان چڑھ رہا ہو بلکہ ان کے اندر دیگر منفی خصائل پیدا ہو چکے ہوں، اور فرد کی آدمیت کا مقام خطرے میں پڑ چکا ہو، اسی صورت حال کو بیانہ میں سونانی الواقعی قابل تحریف کاری ہے۔ یہاں اس کے لیے دو کہانیاں زیر بحث ہیں جو مذہبی اسطیر اور تلمیحات کے سہارے بیان کی گئی ہیں۔ پہلی کہانی ”آخری آدمی“ اپنے تخلیقی مزاج کے اعتبار سے ایک گھٹی ہوئی تہہ دار اور علامتی کہانی ہے یہ کہانی اپنے انداز بیان اور تکنیک کے ساتھ داستانی روایت سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔

”آخری آدمی“ میں انتظار حسین نے بڑی خوب صورتی سے اس طرف توجہ دوائی ہے کہ آج کا انسان اپنے وجود کی قیمت کس طرح چکااتا ہے۔ محبت، نفرت، غم اور غصے کے ہر جذبے کو قربان کرنے کے بعد بھی آدمی کا وجود بچ نہیں پاتا ہے۔ رشتوں سے کٹ کر کوئی کس طرح خوش رہ سکتا ہے! بے حس اور بے ضمیر انسان کب تک اپنی لاش اپنے کاندھے پر اٹھا کر گھوم سکتا ہے! اس کہانی کی نمایاں جہت یہی پہلو ہے جس کا بیان علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے کہانی کو ماضی سے جوڑنے کے لیے مذہبی صحائف اور ماورائی فضا سے کام لیا ہے۔ کرداروں کے نام بھی اسی مناسبت سے اختیار کیے گئے ہیں۔

گیارہ صفحات پر مبنی کہانی کے منظر نامہ کا پہلا رخ یہ ہے کہ سمندر کے کنارے آباد لوگ

مچھلیاں، رتے تھے اور آرام سے رہتے تھے۔ ہدایت یہ تھی کہ سینچر (سبت) کے دن مچھلیوں کا شکار نہ کریں ورنہ اُن پر اللہ کا عذاب نازل ہوگا۔ گاؤں والوں کو نفس نے ورغلا یا مفسد نفس نے اس حکم کو ماننے سے انکار کر دیا اور سینچر کے روز بھی مچھلیوں کا شکار کیا۔ لہذا اُن پر عتاب نازل ہوا۔

کہانی کے دوسرے زاویے میں مرکزی کردار ”الیاسف آدمی بنارہنے کے لیے“ پوری طاقت صرف کر دیتا ہے۔ اُس کے تمام ساتھی بندر بن چکے ہیں لیکن وہ چاہتا ہے کہ آدمی بنارہے اور تب اُسے احساس ہوتا ہے کہ جانوروں کے درمیان آدمی بنارہنا کس قدر مشکل کام ہے۔

المیہ یہ ہے کہ آدمی کو انسان کے مرتبہ سے گرنے کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ آدمی بنے رہنے کا منظر نامہ اس طرح تیار کیا گیا ہے کہ گاؤں کے سب سے عقل مند آدمی الیاسف نے مچھلیاں پکڑنے کے لیے ایک عجیب و غریب ترکیب اختیار کی۔ اُس نے سمندر سے کچھ فاصلہ پر ایک گڑھا کھودا اور ایک نالی کے ذریعے اُسے سمندر سے ملا دیا۔ سینچر (سبت) کے دن مچھلیاں پانی کی سطح پر آئیں تو نالی کی راہ سے تیرتی ہوئی اُس گڑھے میں جا پہنچیں۔ بستی والوں نے وقفہ وقفہ کے بعد اُن مچھلیوں کو پکڑ لیا۔ اس واقعے کے بعد گاؤں سے بندر غائب ہوتے چھ گئے۔ لوگ پہلے تو حیران ہوئے، پھر یہ سوچ کر خوش ہوئے کہ ہماری فصلیں بندروں سے محفوظ ہو گئیں۔ انھیں کیا پتا تھا کہ اب وہ خود بندر بننے والے ہیں۔ پہلے لیغذر پھر ابن زبلون، اس کے بعد الیاب بندر بن گیا۔ اپنے گاؤں والوں کو بندر بننے دیکھ کر الیاسف کو فکر ہوئی۔ وہ نہ صرف بستی کا سب سے ذہین آدمی تھا۔ جو سب سے آخر میں بندر بنتا ہے بلکہ اُسی کے ذریعے کہانی اپنے تمام مراحل طے کرتی ہے۔ وہ فکر مند حالت میں لوگوں کو ساتھ لے کر متنبہ شخص (حضرت موسیٰ) کی تلاش میں نکلتا ہے کہ اس مشکل سے نکلنے کا راستہ اُن سے دریافت کیا جاسکے:

”آؤ ہم اُس شخص سے رجوع کریں جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے

سے منع کرتا ہے۔ پھر الیاسف لوگوں کو ہمراہ لے کر اُس شخص کے گھر گیا

اور حلقہ زن ہو کے دیر تک پکارا کیا۔ تب وہ وہاں سے، یوں پھرا اور بڑی

آواز سے بولا کہ اے لوگو وہ شخص جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے

سے منع کیا کرتا تھا، آج ہمیں چھوڑ کر چلا گیا ہے۔“



اس فکری اور اضطرابی عمل سے اُس قول کی تصدیق ہوتی ہے کہ دانائی، دور اندیشی اور مصلحت باعث برکت ہوتی ہے۔ انسانی سرشت غلط کو صحیح ثابت کرنے میں حکمت عملی کا سہارا لیتی ہے جس کے لیے وہ دلائل و جواز مہیا کر کے خود کو مطمئن بلکہ خود فریبی میں مبتلا کرتی ہے۔ خود فریبی کے اس ’کال چکر‘ کو انتظار حسین نے نہایت منطقی انداز میں پیش کیا ہے۔

ماضی بعید میں جو ہوا تھا، حال اُس چولے کو بدل رہا ہے۔ بستی کے بھی لوگ یکے بعد دیگرے عتاب کے تحت، بندر کی شکل اختیار کرتے جا رہے ہیں اور یہ عمل منظر نامہ پر اس طرح ابھرتا ہے کہ فرد ہنستا یا روتا چلا گیا: ”حتیٰ کہ منہ اُس کا سرخ پڑ گیا اور دانت نکل آئے اور چہرے کے خدو خال کھینچتے چلے گئے اور وہ بندر بن گیا۔“ چوں کہ آخری آدمی ذہین و حسین ہے۔ وہ قرب و جوار کے لوگوں کو دیکھ کر احساس برتری میں، پھر نفرت و حقارت میں مبتلا ہوتا ہے مگر جلد ہی نفسی کا احساس ہوتا ہے اور وہ خود پر لمحاتی قابو پالیتا ہے:

”الیا سف نفرت مت کر کہ نفرت سے آدمی کی کایا بدل جاتی ہے اور الیا سف نے نفرت سے کنارہ کیا۔“

مرکزی کردار توبہ و استغفار کے ساتھ حیرت و استعجاب پر لب کشائی کرنا چاہتا ہے مگر الفاظ ساتھ نہیں دیتے ہیں:

”افسوس ہے ان پر بوجہ اس کے کہ وہ لفظ سے محروم ہو گئے۔ افسوس ہے مجھ پر بوجہ اس کے لفظ میرے ہاتھوں میں خالی برتن کی مثال رہ گیا اور سوچو تو آج بڑے افسوس کا دن ہے کہ آج لفظ مر گیا اور الیا سف نے لفظ کی موت کا نوحہ کیا اور خاموش ہو گیا۔“

یہ عبرت ناک صورت حال قاری کے ذہن کو نہ صرف قصص الانبیاء بلکہ خالدہ حسین کے افسانہ ہزار پایہ کی جانب بھی راغب کرتی ہے جس میں راوی سماعت اور بصارت کا آشوب جھیل رہا ہے۔ بصارت و سماعت کے چھوٹے چھوٹے تجربے ایک کو لاثر مرتب کرتے ہیں جس کی بُنت میں عصر کا آشوب شامل ہوتا ہے اور اس عصری آشوب کی خطرناک شکل وہ ہوتی ہے جب لفظ اپنا اثر کھو دے، تحریر معاشرے میں اپنے مقام سے گر جائے، وہاں کے باشندے دانشور کی بات پر توجہ

ندیں تو پھر زوال کے پرہیزے نکلتے ہیں۔ پشیمانی، دانستہ یا نادانستہ طور پر جرم میں شریک ہونے کا شاریہ ہے اور ندامت اشارہ ہے کہ ابھی انسانیت کی رمت باقی ہے۔ ”آخری آدمی“ میں یہ بھی تاثر ابھرتا ہے کہ مہذب اور غیر مہذب کے مابین کافی صدمہ، رشتوں میں اجنبیت اور دوراندیشی پر ختم ہوتا ہے۔

فضاء، ماحول اور کردار حالات و حادثات سے اس طرح مدغم ہیں کہ قاری صورت حال کا اسیر ہو کر دیکھتا ہے جب کہ بگڑی ہوئی صورت حال کو الیاسف محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کو باخبر کرتا ہے اور سب کے ساتھ مل کر اس شخص کو تلاش کرتا ہے جس نے سب سے پہلے متنبہ کیا تھا مگر وہ آفت کے آنے سے پہلے ہی ہستی چھوڑ کر جا چکا تھا۔ حکایات اور ملفوظات کے توسط سے بحر زدہ فضا کا مطلع صاف ہوتے ہوئے افسانہ نگار احساس دلاتا ہے کہ دانائی اور دوراندیشی اس پر منحصر ہے کہ ذہانت، علمیت اور تدبیر کی قدر کی جائے اور محض مصلحت کے تحت نہیں، خلوص دل سے اس کی تعظیم و تکریم کی جائے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا ہے وہاں آفات ارضی و سماوی اپنے پاؤں پہارتی ہے۔ دراصل انتظار حسین نے قصص الانبیاء اور اساطیر کی آمیزش سے کل آج اور کل کی ریشہ دوانیوں کو منسلک کرتے ہوئے صحت مند معاشرے کی اہمیت اور افادیت کی نشاندہی کی ہے۔

قصص الانبیاء میں جن قوموں کی کہانیاں بیان ہوئی ہیں ان میں اخلاقی زوال اور ظلم و بربریت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ مختلف طریقوں سے بار بار کی تنبیہات کے باوجود جب تو میں اپنی حرکتوں سے باز نہیں آتیں تو ان کو مختلف عذابوں میں مبتلا کیا گیا۔ ایسا ہی ایک معتبوب قوم کا قصہ جس کے چہرے مسخ کر دیے جاتے ہیں اور وہ انسان کی جون میں برقرار نہیں رہتے ہیں۔ قدیم وجدید کا سنگم انتظار حسین کے یہاں فنکارانہ شکل میں داخل ہوتا ہے۔ ڈارون تھیوری کے مطابق بندر جوار تقائی منازل طے کر کے آدمی اور پھر انسان کے درجے پر پہنچا تھا، اپنی خوش فہمی اور فطرت سے چھیڑ چھاڑ (نافرمانی) کی بنا پر، واپس جانور کے گروہ میں شامل ہو جاتا ہے۔

یہ کہانی قاری کو اس اعتبار سے اردو افسانے کی ایک انوکھی اور نئی جہت سے روشناس کراتی ہے کہ اس میں انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش اور اس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو کچھ ایسے اچھوتے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ انوکھی فضا کے ساتھ بیانیہ کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور

انکشاف حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی چلی جاتی ہیں۔ اس کے کیوس پر جو رنگ اُبھرتے ہیں وہ بے ضمیری، بے حسی اور حیوانیت کے ہیں۔ بندر بننا قریے کے تمام لوگوں کا مقدر ہو چکا ہے۔ مگر افسانہ نگار بھی سزاؤں اور گناہوں کی پاداش سے ماوراء ہو کر حکایت کو ایک ذاتی تخلیق میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دراصل انتظار حسین روایت کے خام مواد سے اپنے افسانے کو مستحکم بنیادیں فراہم کرتے ہیں اور اُس بنیاد پر اعلیٰ ترین فنکاری کی بہشت چہل اور پُر اسرار عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ آخری آدمی میں معاملہ، جرم کا ارتکاب اور اُس کی سزا کی پاداش اور حیوان کی جون میں تبدیلی انسان اور سب سے ہوتے ہوئے چہروں کے درمیان اپنے آپ کو تبدیلی سے محفوظ رکھنے کی قوت ارادی اور مثبت اقدار کی ناپائیداری میں سمٹ آیا ہے۔ اس پورے عمل کے لیے انتظار حسین نے ایسے کردار تراشے ہیں کہ انسان کی شناخت محض انسان کی حیثیت سے ہو، وہ نسل، صوبائی، قومی اور مذہبی منافرت سے کوسوں دور ہو کیوں کہ یہ وہ جراثیم ہیں جو آدمی کو طرح طرح کے انفلکشن میں مبتلا کر کے اُس سے اُس کی معصومیت، محبت اور انسانیت کے احساس چھین لیتے ہیں۔ الیہ سب اس کی واضح مثال ہے کہ سبت کے دن مچھلیاں پکڑنا ایسا جرم بن جاتا ہے جس کی وجہ سے انسان اپنے اشرف المخلوقات کے مرتبہ پر فائز نہ رہ کر دھتکارے ہوئے بندروں جیسا ہو جاتا ہے یہ اطاعت کے برخلاف عمل کرنے کا نتیجہ ہے۔ خوبی یہ ہے کہ بالواسطہ طور پر ان وجوہات کا پتہ لگانے کی سعی بھی کی گئی ہے جو انسان کے مابین کارفرما تھیں۔ انسانی صفات کے ساتھ جب لفظ بھی اپنا مفہوم کھودے تب دانشور کی بات پر بھی کوئی دھیان نہیں دیتا ہے۔ ایسے میں معاشرہ زوال کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ اور نتیجے میں پنپنے والی اخلاقی زبوں حالی سماج کو منتشر کر دیتی ہے۔ مفکر اور دانشور جو انسانی عظمت کی دلیل ہے وہ خاک نشین رہ کر انسانیت کے وقار کو قائم رکھتا ہے۔ اسی لیے وہ مروت و محبت کا داعی ہے لیکن اُس کی حیثیت اور مقام و مرتبہ کو برقرار رکھنا صارفیت کے اس دور میں اور بھی مشکل عمل ہے کہ سودو زیاں کا کاروبار عروج پر ہے جو اپنی چمک سے علم کی روشنی پر گرہن لگا رہا ہے۔

انتظار حسین کے فکری اور قلمی نظام کو سمجھنے کے لیے جس دوسرے افسانے کا انتخاب کیا گیا ہے وہ ”شہر افسوس“ ہے۔ بے حد وسیع کیوس پر پھیلا ہوا یہ وہ مربوط افسانہ ہے جو مشرقی اور مغربی

پاکستان کے حدود کو توڑتا ہوائی اسرائیل، گیا کے بھشوؤں اور بیگم حضرت محل کی نیپال کے گھنے جنگلوں کی طرف ہجرت پر، آہ وزاری کرتا رواں ہے۔ پرانی زمین سے ناطہ توڑنے اور نئی زمین سے رشتہ جوڑنے کی کیفیت کو علامتی اور استعاراتی پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔

”شہر افسوس“ میں انتظار حسین نے ظاہر و باطن اور حاضر و غائب کے ذریعے تہذیب کو بھی زندہ اور جاندار رشتے کے طور پر لیا ہے وہ بھی اس پس منظر میں کہ فرد کی غلطی کا خمیازہ فرد کو مگر اجتماعی غلطیوں کا خمیازہ معاشرے کو بھگتنا پڑتا ہے۔ ایسے میں لازم ہے کہ پیشانی کا اظہار بھی اجتماعی سطح پر ہو۔ کیوں کہ زمینی حقائق سے آنکھیں پُرانا دانش مندانہ عمل نہیں ہے۔ سلسلہ روز و شب کا اپنا مزاج و مذاق ہے۔ کبھی کبھی انہونی ہو کر رہتی ہے۔ ایسے میں جو گزر چکا ہے وہ وقوع پذیر ہوتا ہے اور جو تہدیلی وقت کی بنا پر آئندہ بھی پیش آ سکتا ہے۔ انتہائی نادانی کی بنا پر جو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ بھائی کے سامنے بہن کو برہنہ کیا گیا اور وہ پھر بھی زندہ رہا۔ آخر کیوں؟ جماعت سے علیحدہ ہونے والا شخص کیا مہذب نہیں رہتا؟ اُسے گناہ پر ندامت نہیں ہوتی؟ مہذب معاشرہ رقصِ ابلیس پر کیوں جھوم اٹھتا ہے؟ اپنی عورتوں کو اپنوں کے سامنے برہنہ کرنے والے بھلا کس طرح انسان کے جون میں باقی رہ سکتا ہے۔

کہانی کے تین زاویے ہیں۔ میدان، بستی اور شہر افسوس۔ ایک مقام کو دارالامان جان کر لوگ دُور سے آئے اور پسر گئے لیکن کیا وہ اُس میں رچ بس گئے؟ اگر نہیں تو کیا اس وجہ سے کہ جو لوگ اپنی زمین سے پکھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی ہے؟ افسانہ نگار نے تین زاویوں سے ہجرت کے کرب کی روداد کے لیے تین کردار ڈھالے ہیں۔ یہ تینوں بے نام کردار متحرک ہیں مگر فہم اور شعور سے کوسوں دور۔ نیم مردہ حالت میں جائے اماں ڈھونڈتے ہوئے، تینوں اپنی شناخت، ناموں سے محروم، اپنے تشخص کی تلاش میں ہیں بلکہ زندہ لاشیں ہیں جو اپنے اپنے گناہوں کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے بے سمت چلے جا رہے ہیں۔ پوری فضا ایک ایسے جہنم کی ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے اور اس عالم میں ہر شخص جان کی اماں مانگتا پھر رہا ہے۔ بس بھاگ رہا ہے، اپنے آپ سے، اپنے وجود، اپنے سائے سے۔ یا اس کے اس ماحول میں بے اعتمادی اور بے اعتباری کا دور دورہ ہے۔ تہذیب، تمدن، انسانیت، محبت، مروت، قانون، نظم و ضبط سب نے اپنا

وجود کھودیا ہے۔ زماں و مکاں بکھر چکا ہے۔ جو ابھر رہا ہے وہ تخریبی عمل ہے۔ ایسے میں کوئی بھاگتے وقت اپنے مرے باپ کی لاش بغیر تجہیز و تکفین کے چھوڑ کر آیا ہے تو کسی نے لرزاتے ہوئے ہاتھوں سے بہن کی ساڑی کھولی ہے یا بوڑھے شخص نے بہو کو برہنہ کیا ہے۔ کریم ترین اعمال و افعال کا سلسلہ منظر در منظر چلتا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہرائی ہے۔ کون کس کو برہنہ کر رہا ہے، یہ احساس مٹ جاتا ہے۔ پہلے آدمی نے جو عمل کسی کی بہن کے ساتھ کیا وہی عمل اُس کی بہو کے ساتھ دہرایا جاتا ہے۔ بہن کے بھائی نے وہی عمل اُس کی معصوم بچی کے ساتھ کیا اور وہ تینوں یا زندہ رہا۔ کہانی کا یہ تاثر دینے میں بے حد کامیاب ہے کہ انتقام انسانیت کو سلب کر لیتا ہے، فہم سے محروم کر دیتا ہے اور نتیجتاً رقص البلیس پورے زور و شور سے شروع ہو جاتا ہے۔ کسی کی توہین اور رسوائی تسکین کا سبب بن جاتی ہے۔ وہ خود میں اور جانور میں فرق نہیں کر پاتا ہے۔ اس کہانی میں منطق اور فلسفے کی آمیزش اُس وقت ابھرتی ہے جب کتا مالک کو اور بیوی شوہر کی آواز کو پہچاننے نہیں پاتی بلکہ ملامت شروع کر دیتی ہے تب دوسرا آدمی اعلان کرتا ہے کہ ہاں پہلا مر چکا ہے۔ اپنے ہی اعمال پر انسان تو کیا، جانور بھی اپنے مالک کو پہچاننے سے انکار کر دے تو اس سے بڑی ستم ظریفی اور کیا ہو سکتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر وہ اپنے آپ کو پہچان لیتا ہے تو پھر زندہ رہنا محال ہو جاتا ہے۔ پہچانی کیفیت، عمل اور رد عمل کا سلسلہ کہ اب ہمارے ساتھ وہ کچھ ہوگا جو ان کے ساتھ ہو چکا ہے۔ ایسے میں جو منظر ابھرتے ہیں وہ شہر خرابی، حاملہ عورت، بھاگتے بھاگتے ایسے زراے نگر میں پہنچ دیتے ہیں جہاں صرف لاشیں نظر آرہی ہیں یا گھروں میں مقید لوگ:

”ایک خنقت ذرا ڈالے پڑی ہے۔ بچے بھوک سے بلکتے ہیں۔ بڑوں

کے ہونٹوں پر پڑیاں جمی ہیں۔ ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں۔ شاداب

چہرے مڑ جھاگئے ہیں۔ گوری عورتیں سنولا گئی ہیں۔“

ستم تو یہ ہے کہ زندگی، بربریت اور رشتوں کی برہنگی کے لرزہ خیز منظر کو دیکھ کر بھی انسان زندہ رہا۔ عورت کی مظلومیت اور کسمپرسی پر بھی وہ مر نہیں سکا کہ ندامت کے احساس سے عاری ہو چکا تھا۔ زندگی کی چاہت اور اُس کی لکھ میں وہ اُس منزل سے گزر رہا تھا جہاں انسان پتھر کی طرح بے حس ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کے اس افسانہ میں خوف، یاس، تحیر اور تجسس میں معنوی توازن،

موضوعی تسلسل اور علامتی ربط انتہائی ہنرمندی کے ساتھ موجود ہے۔

کہا جاتا ہے کہ انتظار حسین نے فرد اور تہذیب کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ٹھہرایا ہے۔ تہذیب سے نہ صرف فرد کی پہچان ہوتی ہے بلکہ اسی سے سماج کی تشکیل پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہذب معاشرے میں مجموعی کردار تہذیبوں کی بنیاد میں بنیادی کردار ادا کرتے اور قاری کو بہت دیر، اور بہت دور تک سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔

دونوں کہانیوں میں حکایتوں اور روایتوں کے ذریعے اخلاق و اقدار کی باتیں کی گئی ہیں جن میں قدیم و جدید واقعات و حادثات کا سنگم ہے۔ یہ سنگم تاثر دیتا ہے کہ انسان جب خواہشات کا اسیر ہوتا ہے تو اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہو جاتا ہے اور جب کبھی معاشرہ اس طرح کے دیوالیہ پن کا شکار ہوتا ہے تو اُس پر بھی قہر نازل ہوتا ہے۔

ان دونوں افسانوں کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ تمثیلی اسلوب کے ذریعے انتظار حسین نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا اور اُس کا رشتہ بیک وقت داستان، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیوالیہ سے منسلک کر دیا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ حصہ ہیں۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہوئے ذہن کو جھنجھوڑتے ہیں اور عصر حاضر کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیق میں تحصیل کر دیتے ہیں۔ اساطیر اور دیوالیہ کی مدد سے استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کے ذریعے نہایت پیچیدہ اور باریک خیال کو بھی سہولت کے ساتھ پیش کرنے کا ہنر انھیں آتا ہے۔ ان کا اسلوب خاصہ تہ دار اور پُر پیچ ہے، اُس کی کشش، روانی اور تازگی کی نظیر کم فنکاروں کو دستیاب ہے۔

بلاشبہ انتظار حسین کا بنیادی موضوع ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے اُن کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔ انھیں شدت سے اس بات کا احساس تھا کہ اُن کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں کھو گیا ہے، اور ان کھوئے ہوؤں کی جستجو سے ذات کی تشکیل ہوگی۔ انتظار حسین بخوبی واقف ہیں کہ موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر اُس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کئے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر ذات میں نہ سمو یا

جائے۔ اسی لیے اُن کے یہاں ماضی، حال اور مستقبل آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ اُن کی حد بندی نہیں کی جاسکتی ہے اور یہی اُن کے فن کا طرہ امتیاز ہے۔

انتظار حسین نے ”آخری آدمی“ میں کس حد تک ادنا مونو سے استفادہ کیا یہ ایک اختلافی مسئلہ ہے جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس سلسلہ میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ جب فکشن میں myths کا استعمال بلا تکلف ہوتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ خود فکشن کے سرمائے سے کسی کہانی یا ناول کو پس منظر کے طور پر کیوں نہ استعمال کیا جائے۔ اس بحث سے قطع نظر ”آخری آدمی“ اور ”شہر افسوس“ کو اب ہم پڑھیں تو اس وقت دنیا میں آئے دن خوف و دہشت اور قتل و غارت گری کے جو واقعات ہو رہے ہیں اُن کو سمجھنے اور ماضی سے اُن کا رشتہ جوڑنے کا ایک وسیلہ مل جاتا ہے۔ اس طرح وقت اور فکشن کے ربط کو انتظار حسین کی یہ کہانیاں نہ صرف نمایاں کرتی ہیں بلکہ موجودہ سیاسی اور نظریاتی تناظر کی معنویت میں اضافہ کا باعث ہیں نیز معنویت کی تجدید اور ادب میں زندگی کی تجدید کا وسیلہ بنتی ہیں۔



## خالدہ حسین کی کہانی ”ہزار پایہ“

### وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار

پچھلے کچھ برسوں سے فکشن تنقید میں کہانی کی واپسی کا غلغلہ بلند ہوا ہے اور چند نام نہاد ”بڑے افسانہ نگاروں“ نے پٹنگلوں کو کہانی کا متبادل سمجھ کر اس نوع کے افسانے نکلنے شروع کیے ہیں۔ موضوع کا واشگاف اظہار لازماً کہانی پن کی واپسی پر دلالت نہیں کرتا ہذا ان افسانہ نگاروں کو اظہار کے مختلف اسالیب سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے بزرگ افسانہ نگار، خالدہ حسین کی کہانی ”ہزار پایہ“ ضرور پڑھنی چاہیے جس میں مصنفہ نے موضوع پر اصرار کے ساتھ اظہار کے پیرائے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ کہانی کی پہلی قرات سے یہ احساس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کو کہانی تعمیر کرنے کا ہنر آتا ہے اور وہ واقعہ و تجربات کو قابل قبول ترتیب میں پیش کرتی ہیں۔ یہ قنی ہنر مندی اُن کے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ افسوس ہے کہ اس جانب ہمارے نئے افسانہ نگار توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ اُن کے پاس دوسرے فنکاروں کی تخلیقات پڑھنے کا وقت ہی نہیں ہوتا۔ ایسے ”عدیم الفرصت“ افسانہ نگاروں کا بیشتر وقت اپنی ہی کہانیوں کو سُنانے اور داد و تحسین حاصل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ کاش انھیں احساس ہو کہ ”ہزار پایہ“ جیسے کامیاب افسانوں سے صرف نظر کر کے انھوں نے کچھ کھویا تو ہے ہی، ایسے معاصرین فن کے فن سے وہ کچھ پا بھی نہیں سکے ہیں۔

پُر اسرار انداز میں شروع ہونے والی یہ کہانی زبان کے غیر معمولی کُسن اور فضا سازی کی بنا پر منفرد اور ممتاز ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسے شدید خوف کا احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے جو ”ہزار پایہ“ کی طرح ریٹکتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی



وجودی واردات خلدہ حسین نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت کا یقین فقط مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اُس کے افراد خاندان کو بھی ہے۔ اس فیصلہ کن مرحلہ پر جب زندگی موت کی گرفت میں ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جاسکتا ہے؟ کیا وجود ہا معنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟

جب تک انسان صحت مند رہتا ہے زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اُسے ان سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے۔ خلدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے۔ وہ کامو، سارتر اور کافکا وغیرہ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ زیر نظر کہانی کے عنوان ”ہزار پایہ“ سے قاری کا ذہن کافکا کی طویل کہانی ”میں مار فائزر“ (قلب مابیت) کی طرف بھی جاتا ہے جس کا ہیرو ایک صبح سو کر اٹھتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان سے ایک غیر انسانی ہیئت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ مغربی فلسفہ کے ایک معروف کردار (تھیم) کا ”ہزار پایہ“ میں براہ راست ذکر ہے:

”ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیز کی کہانی یاد آ جاتی ہے اور میں

اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔“

آر ایل اسٹیونسن (R.L. Stevenson) کے ناول کا مرکزی کردار ڈاکٹر جیکل دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرہ لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جبکہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینہ کو موسی ف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چرانے اور اپنے اصل چہرے کو نہ دیکھنے کا یہ عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز ”ہزار پایہ“ کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے کہ:

”میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینہ سے

دُور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہے ہی

”نہیں۔“

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنی ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

”عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اٹھایا۔ اور اس آئینے کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپیوں میں جل اٹھا۔“

بنیادی طور پر کہانی ”ہزار پایہ“ بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورت حال کا علامتی اظہار ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوب عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔ راوی پر ”ہزار پایہ“ کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اس کا سب سے کریمہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے:

”مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔“

اور یہیں سے سوال اٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتے میں پرویا جاسکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن کیا ان میں واقعی کوئی ربط قائم ہو سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ”ہزار پایہ“ کا حملہ یادداشت کے اس حصہ پر ہے جو ناموں (اسماء) کا تحفظ کرتا ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانے کی علامتی ساخت میں دو اہم عناصر ہیں:

۱۔ ہزار پایہ

۲۔ اسماء/یادداشت/زبان/تحریر

”ہزار پایہ“ بظاہر ایک زہریلا کیزا ہے جو کان میں ٹھکس جاتا ہے یا جسم سے چٹ کر اپنے

پاؤں گاڑ دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خالدہ حسین نے تخلیقی تصرف کر کے ”ہزار پایہ“ کو وجود کے اندر سرسراانے والے اور فساد پھیلانے والے مادے کے طور پر پیش کیا ہے۔ تنگ/پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس افسانے میں بھی راوی سماعت اور بصارت کا ہی آشوب جھیل رہا ہے، خواہ اسپتال کا ماحول ہو یا راستے کے منظر مثلاً حمیدہ جنرل مرچنٹس، سہمن شوز، سمناباد یا پھر سماعت کے پردے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل جملے:

- ۱۔ رو کے زمانہ چاہے رو کے خدا کی۔
- ۲۔ جلدی کرو، دیکھو آدھا گھنٹہ اوپر ہو گیا۔
- ۳۔ جلدی کرو، اتنی رات تک جاگ رہے ہو۔
- ۴۔ دیکھو میرا جڑا ٹیڑھا ہو رہا ہے۔
- ۵۔ نہیں، دوا کو دیر ہو گئی ہے۔
- ۶۔ اب تو یہ ایکس رے کام کے نہیں۔
- ۷۔ اس ہزار پایے کو ختم کر دو، ہلاک کر دو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا

کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت و سماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بنت میں عصر کا آشوب شامل ہے۔ اور اس آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ کہ راوی کو ایک طرح کے معنویاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے اور اگر ”چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مرجاتی ہیں“ اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور ان کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اسے لکھنے کی خواہش کا احساس ہوتا ہے:

”چند سطریں پڑھ کر مجھے لگتا ہے کہ اب میں لکھوں گا۔ میں قلم اٹھاتا مگر لکھ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز لکھنی تھی جس کے لیے لفظ نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا۔“

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اُس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شاید اس طرح الفاظ کو ایک دائمی شکل دی جاسکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں آتا ہے۔

زیر مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جاسکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفی کا ذریعہ ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ”ہزار پایہ“ میں زبان کی نارسائی کی تھیم کو اجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے کہ کیا لفظ اور شے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور و فکر یکساں محسوس ہوتی ہے۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی لمحہ قرار نہیں پاتا۔ اُس کی اضطرابی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ آخر اُس نے لکھنا شروع کیا اور مستقل لکھتار یا محض اپنے تجربے کو دستاویزی شکل دینے کے لیے لیکن صفحہ قرطاس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر لکھا گیا ہے اُس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی بامعنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو محض نام ہیں جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو علم حاصل ہوا اُس سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوئی۔ اس اعتبار سے تو زندگی کی تشکیل تو ہی نہیں ہوئی جبکہ خدا نے دنیا کو خلق کیا اور اشیاء کو نام دیا، اور یہ غالباً بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسان اول، آدم) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ اسماء ہی تھیں (عسم آدم الاسماء کہ) (اول آدم کو اسم کیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسم شے کے جوہر کے مترادف ہے۔ حضرت آدم کو بھی اللہ نے تمام اشیاء کے جوہر سے آشنا کرایا۔ یہ شناخت کی پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی جس منزل پر ہے وہاں شے اور اُس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اس ربط کا قائم ہونا ایک طرح سے زندگی کی ابتدا تھی۔ اب جبکہ یہ ربط باقی نہیں رہا تو آگے صرف موت ہے۔ راوی نے اس امید پر کہ شاید اُس کا وجود زبان کے وسیعے سے برقرار رہے، کاغذ پر لکھنا شروع کیا لیکن اُس نے جو لکھا وہ مفرد الفاظ تھے۔ لکھنے کے بعد اُس کو اپنا باطن

خالی محسوس ہوا:

”مجھے لگتا ہے اب میرے تمام نام ختم ہو گئے ہیں۔ اب میں روز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اور قلم لے کر دیر تک بیٹھا رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح سے ناموں کا خاتمہ ہو چکا ہے کیونکہ انھیں اپنے سے باہر لے آیا ہوں۔ اور باہر آ کر یہ لفظ بن گئے ہیں۔ اسی لیے میں اپنے آپ کو بالکل خالی محسوس کرتا ہوں۔“

اس بیان سے اظہار کی نارسائی تو ظاہر ہے ہی۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں۔ اور کیا راوی بغیر لکھے اُس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اُس نے کچھ لکھا تو اُس کی تحریر معنی سے عاری ہو گئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اُسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جبکہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خاندان حسین کی تقریبات میں برس پرانی کہانی ”ہزار پایہ“ میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی از سر نو تلاش کا مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا بنیادی تاظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی تو جیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

’میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی‘

”ہزار پایہ“ میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا کہانی کا اصول تعمیر لاشکیلی ہے۔



”راستہ بند ہے“

ایک مطالعہ، دو متضاد زاویے

اگر افسانہ نگار کے نام کو حذف کر کے محض افسانے کا یکسوئی سے مطالعہ کیا جائے تو عنوان معنی خیز ہے مگر متن کے ساتھ منسلک ہو کر یہ اپنی تہہ دریاں کھودیتا ہے۔  
”راستہ بند ہے“

یہ کسی مصرعے کا حصہ ہوتا تو لفظ ”راستہ“ کی حیثیت ”مجہز مرسل“ کی ہوتی۔ تاہم یہ افسانے کا عنوان بھی ہے اور اس کا ابتدا کی جملہ بھی۔ افسانے میں راستے کے بند ہونے کی تکرار ہے۔  
ملاحظہ ہو:

”راستہ بند ہے“

”اسی لیے راستہ بند ہے“

”آخر یہ راستہ کب گھلے گا؟“

”مگر چیف فکشنر نے آپ کا راستہ بند کر دیا ہے۔“

”میرے اللہ مجھے راستہ دے۔“

بات ظاہر ہے کہ ”بند راستہ“ شدید تا امید کی علامت ہے۔ واضح رہے کہ صرف ”راستہ“ کتنا یہ نہیں بلکہ ”بند راستہ“ وجہ ہے۔ یہی راستہ اگر گھل جائے تو اس کی علامتی حیثیت معدوم ہو جائے گی۔

افسانہ نگار نے بند راستے کے حوالے سے حکومت کی بے حسی کو خط کشید کرنے کی کوشش کی ہے اور اس بے حسی میں ریاست کی تینوں جہات شامل ہیں۔

مصنف: راستہ اس لیے بند ہے کہ کیبنٹ کی میننگ ہونے والی ہے۔  
 انتظامیہ: چور ہے پر کھڑے پولیس والے براہ راست انتظامیہ کا حصہ ہیں۔  
 عدلیہ: ماں جی جہاں انصاف ہوتا ہے وہ راستہ بند ہے۔  
 تاہم ایک نہایت ہی وسیع تناظر کو جب افسانہ نگار چور ہے میں سینے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں کہیں کہیں جھول نظر آنے لگتے ہیں۔

- (۱) اس میں واقعات بہت کم ہیں بلکہ صورت حال کی ایک ہی شکل ہے۔
- (۲) ٹھیک ایسی ہی صورت حال پر مبنی مدھور بھنڈار کر کی فلم ٹراک سگنل بہت پہلے ریلیز ہو چکی ہے اور اس فلم کو مذکورہ افسانے پر نقد مہمانی حاصل ہے۔
- (۳) بند ٹراک کے حوالے سے ”بند راستے“ کے مصنف نے Marco Level پر ۳ ج میں سرایت کر گئی، مختلف بیمار یوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔
- (۴) سماجی بُرائیوں کی نوعیت کچھ ایسی ہے جس سے تقریباً ہر قاری واقف ہے۔
- (۵) افسانہ نگار مکالموں کے ذریعہ امتیازی خصوصیت پیدا کر سکتا تھا تاہم پیش کش میں اکثر مقامات پر پھویشن اس کی گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔
- (۶) ٹراک سگنل پر متعدد کرداروں کو کھڑا کر دیا گیا ہے جن میں گٹار لیے لیے بالوں والے لڑکے کی حیثیت سوتر دھار (Linchpin) کی ہے۔ تاہم جب عدلیہ کی خرابی کا ذکر کرنا ہوتا ہے تب وہ گٹار لیے لیے بالوں والا لڑکا کہیں نظر نہیں آتا۔
- (۷) افسانہ نگار کے پاس یہ موقع تھا کہ ایک ہی صورت حال کو مختلف نقطہ ہائے نظر سے بیان کرتا، تاہم تمام کردار ایک ہی زبان میں بولتے نظر آتے ہیں۔
- (۸) پھویشن کی اصلیت بھی قابل اعتبار نہیں مثلاً جھٹکی جھونپڑی غیر ممالک سے آنے والے بڑے لیڈران کی آمد پر ہٹائے جاتے ہیں۔ چیف مسٹر تو اپنی ہی ریاست کا باشندہ ہوتا ہے اور اس کی نظروں سے ریاست کی غریبی مخفی نہیں ہوتی۔
- (۹) افسانے کے آخر میں خواہ مخواہ کی فرقہ واریت، ذات پات کا نظام، دہشت گردوں وغیرہ پر گفتگو ہوتی ہے جن میں کوئی ربط یا تسلسل نہیں۔

پورے افسانے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹرین یا بس میں بیٹھے دو باتوئی مسافر گفتگو کر رہے ہیں۔ ایسی گفتگو جس کا نہ سر ہے نہ حیر۔

چند باتوں کا ذکر اس قدر راست انداز میں ہے کہ بیان میں افسانے کے بجائے صحافتی زبان کا گمان ہوتا ہے جیسے دو کار والوں کا رشوت دینا اور سنگٹل سے گزر جانا۔ ہو باتو یہ چاہیے تھا کہ لوگ بھوچکے رہ جاتے اور انھیں صرف مبہم سا اندازہ ہوتا کہ ہونہ ہو یہ رشوت کی کارستانی ہے۔

افسانے میں بڑی کہانی بننے کے کئی مواقع آتے ہیں اور تقریباً ہر مقام پر افسانہ نگار چوک جاتا ہے۔ افسانے کی صورت حال اور فضا اس قدر زبردست ہے کہ In-Medias Res یعنی درمیان سے شروع کر Flash Back اور Fast Forward کے ذریعے افسانے کو موثر انداز میں پیش کیا جاسکتا تھا۔ مثلاً وگ ایک دوسرے سے دریافت کرتے اور کہیں درمیان میں جا کے یہ معلوم ہوتا کہ چیف فئسٹر کی سواری جانے والی ہے۔ تاہم کیا کیجئے ابتدا میں ہی چیف فئسٹر کی سواری کا ذکر کر کے افسانہ نگار نے ایک ممکنہ موثر افسانے کے راستوں کو سرخ سنگٹل دکھا کر مسدود کر دیا۔

## (II)

متن کی براہ راست قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بیان واقعہ ہے بلکہ ایک منظر یا صورت حال کا آنکھوں دیکھا ذکر ہو رہا ہے۔ کردار سب ادار کار یا کھڑی ہیں جن سے ہدایت کار یا کوچ من مانا کام اور نتیجہ چاہتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان سے یہی کام لیا ہے۔ حرکات و سکنات، رویے، تکیے مکالمے وغیرہ غیر فطری لگتے ہیں کیوں کہ وہ سب Directed ہیں، مثلاً ”یہ راستہ کدھر جاتا ہے“ رکشا والا! ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب۔ چیف فئسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے؟

ایک رکشے والے سے ایسے مبلغ اور معنی خیز جملے کی ادائیگی محل نظر ہے۔

اسکوٹروالانو جوان: ”ارے بس کرو اماں بچے پیدا کرنا۔“ بے ٹکا اور سفاکانہ جواب ہے اس بڑھیا کو جو اپنی بیٹی (زچہ) کو Delivery کے لیے ہسپتال لے جا رہی ہے۔ اس مصیبت کی گھڑی میں کم بچے پیدا کرنے کی تدابیر (Birth Control) پر ایک نا تجربہ کار نو جوان کا بھاشن دینا طنز کر رہا ہے، طنز بیخ نہیں۔



اختتامیہ مصحفہ خیز محسوس ہوتا ہے۔ حسن اتفاقات کا ہجوم ہے۔ مولوی صاحب، مندر مسجد اور فساد دی ہیں۔ مسجد پر بم بھی گرتا ہے۔ ہندو مسلمان کا قضیہ بھی کھڑا ہوتا ہے۔ پولیس کی بربریت بھی اور ایک گنہ روا لا بھی جو اس بنائی گئی تناؤ بھری صورت حال سے قطعی غیر متاثر ہے ابستہ کہانی کار کی شہ پر آخری فیصلہ ضرور صادر کر دیتا ہے۔ ”جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں انھیں خاک میں ملا دو۔“ یہیں قصہ ختم۔ ۱

سوال یہ ہے کہ کیا افسانے کا منصب و مقصد محض نشر زنی کرنا اور غیر جانبدارانہ صورت حال کی تخلیق کرنا ہے؟ اس سوال کے ساتھ یہ تاثر ابھرتا ہے کہ خالق نے ایک چالاک اور طرار Debator کی طرح آج کے ہندوستان میں جتنے ممکن مسائل فوری طور پر ذہن میں آسکتے ہیں ان کو اس میں شامل کرنے کے جتن کیے ہیں۔ نتیجے میں بے محل اور غیر ضروری کردار اور مکالمے در آئے ہیں۔ دراصل یہ کام تو پارلیمنٹ میں حزب مخالف کے لیڈر کا ہے، کہانی کار کا نہیں۔

بظاہر اس اکہری کہانی میں کردار سازی بھی مفقود ہے۔ سارے کردار میڈیا کے اشتہاری کرداروں کی طرح مصنف یا Sponsor کے منشا اور مقصد کی تکمیل کے لیے منظر پر چند لمحوں کے لیے ابھرتے ہیں۔ الا ایک کردار، گناروالے نوجوان کے جو مصنف کی مدد کے لیے مامور کیا گیا ہے، جہاں جہاں بات رکتی نظر آتی ہے اسے بڑھانے کے لیے یہ نوجوان کمک پہنچاتا ہے۔ یعنی ایک مسئلے سے دوسرے مسئلے میں داخل ہونے میں مدد کرتا ہے۔ مثلاً جب بھکاری کا تواتر (Sequence) پکی کے سوال پر ختم ہوتا ہے تو ’گھر‘ کا مسئلہ ابھرتا ہے اور گھر کا متلاشی بوڑھا شخص گناروالے لڑکے کے کندھے پر سر رکھ دیتا ہے۔ آنور کشا والا اسے منزل تک پہنچانے کا آفر دیتا ہے تو وہ اپنے گھر کے تھوڑے منکر مگر متلاشی نظر آتا ہے پھر جب مولوی یا مذہب کی تبلیغ کرنے والے کو سامنے لانے کی ضرورت پڑتی ہے تو گناروالا کہتا ہے: ”کیا تمہارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آجائیں گے؟“ یہیں مولوی داخل ہوتا ہے۔ منظر میں مولوی کی جھڑکیوں اور سنگ دلا نہ رویے پر ایک مزدور اسے ٹوکتا ہے پھر مصنف شہری مزدوروں کے مسائل کی طرف آجاتا ہے اور جب شعبہ عدلیہ کی خبر لینے کی ضرورت پڑی تو ایک بوڑھا گناروالے لڑکے سے عدالت جانے کا راستہ پوچھتی ہے۔ وہ کہتا ہے: ”آپ کے وہاں جانے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔“

جی، جہاں انصاف ہوتا ہے۔ آگے راستہ بند ہے۔“ پھر فوراً کروڑوں کا ٹرڈر کرنے والے Scammer چیف؟ سٹس کو خریدنے کی بات اس طرح کرتا ہے جیسے بازار میں تربوز خریدنے جا رہا ہو۔ دراصل گٹار والے لڑکے کا کردار پروجیکشن سازی اور مصنف کے آخری فیصلہ کن اعلان کے لیے رکھا گیا ہے جیسے وہ مصنف کا خاص اپیلچی ہو۔ اس کے اعلان کے بعد چچی سادھ لی جاتی ہے اور منظر غائب ہو جاتا ہے۔ عام قاری متذبذب میں مبتلا ہوتا ہے کہ کہانی کار نے اس کردار کے ہاتھوں میں گٹار کیوں تھما دیا ہے۔ کیا وہ اسے ایک بے حد Modern اور باشعور نوجوان دکھانا چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں آج کے چکرو دیو سے نجات کی کوئی صورت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ مائیکل جیکسن ہے، پاپ سٹار ہے جو موسیقی کو انسانی ذہن اور رویے کو بدلنے کا آلہ بنانا چاہتا ہے مگر یہاں تو وہ ایک روایتی ہندوستانی ہمدرد نوجوان نظر آتا ہے جو افسانہ نگار کے اشاروں پر ناپتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ مصنف کی بات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے۔

### (III)

محض متن کے تجزیاتی مطالعے کے پیش نظر فن، اسلوب اور Setting وغیرہ کے تعلق سے یہ کہنا زیادہ آسان ہے کہ یہ ٹکڑا ٹک کے طرز پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ ہر ٹکڑا ٹک کا ایک جائے وقوع ہوتا ہے جس کے لیے ایسے ٹکڑے کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں آدمیوں کا اجتماع روزمرہ کے معمول کے مطابق ہو، اور ٹکڑے کے شروع ہوتے ہی بھیڑ اکٹھا ہونے کا امکان ہو۔ ذراے کی یہ قسم ہمارے یہاں نظریاتی تشبیر اور سماجی نا انصافیوں کو منظر عام پر لانے اور عوام الناس کو باخبر رکھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی ایسے ہی ایک مقام پر ٹکڑے کی شکل میں شروع ہوتی ہے۔،، حول یا Setting کچھ یوں ہے: ایک شاہ راہ کا کراسنگ پوائنٹ، جہاں راستہ بند ہے۔ بجلی کے کھمبے کی سرخ تہی چمک رہی ہے۔ ٹرافک کا شور بڑھتا جا رہا ہے۔ چاروں طرف سڑکوں پر کاروں، اسکوٹرز، آٹو رکشا اور پیدل چلنے والوں کا ہجوم ہے۔ لوگ بے صبری سے راستہ کھٹکنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ عموماً سڑکوں سے گزرتے ہوئے شہروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں بورڈ پر ایک اطلاع ہوتی ہے:

Road is closed. Men at work

مگر یہاں اس کے برخلاف روڈ عوام کے لیے، کسی تعمیری کام کے سبب بند نہیں ہے بلکہ

جمہوریت کے ایک حاکم اعلیٰ (چیف منسٹر) کے اس ننگو سے بہ حفاظت گزر جانے کے لیے یہ اہتمام ہے۔ سی ایم صاحب اسمبلی اس غرض سے جا رہے ہیں کہ وہ اپنی منسٹری میں وزراء کی تعداد بڑھا سکیں۔ یہ کوئی تعمیری عمل نہیں بلکہ مفلوک الحال عوام پر مزید بوجھ کا اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔ جس طرح ننگو ٹانگ میں بھیڑا کٹھا ہونے کے بعد ادا کار یکے بعد دیگرے منظر میں داخل ہوتے ہیں۔ مختلف مسائل پر اپنے مکالموں اور Action کے ذریعے رائے دیتے یا ان کے حل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کچھ اسی طرح مذکورہ افسانے میں طرح طرح کے کردار داخل ہوتے ہیں اور پھر منظر (Focus) سے باہر ہو جاتے ہیں۔ جیسے اسکول جانے والے بچے، اینٹ ڈھونڈنے والے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں، بوڑھے، جوان وغیرہ وغیرہ۔

یہ جائے وقوع اور منظر استعاری فضا قائم کرتے ہیں اور ان میں شامل ہونے والے کردار اس فضا کی شدت میں اضافے اور مسئلے کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ جائے وقوع ایک ایسے صوبے کی تمثیل ہے جو بے حرکت اور بے حس ہو چکا ہے۔ راستے کا بند ہونا بے حرکت ہونا، اور چیف منسٹر بے حس کی تجسیم ہے۔ اگر بالفرض اس کہانی کو موجودہ ہندوستان کے کسی صوبے کے تناظر میں دیکھیں تو یہ چوراہا اور اس کی Settings کے جتنے کردار اور اشیا ہیں وہ سب فرد افراد مختلف شعبوں کی نمائندگی کرتے اور تمثیلی رول نبھاتے نظر آتے ہیں جیسے لال بٹی ہندوستان کا آئینی دستور ہے۔ بچے، بوڑھے، مزدور، موسیقار، امیر، غریب ہندوستانی طبقات کا اشارہ ہیں۔ چیف منسٹر، پولیس، عدالت، جسٹس، قانون سازی، انتظامیہ اور عدلیہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لگتا ہے کہ اس ننگو پر استعاری طور پر ہندوستان اپنی رعایا، حاکم اور آلہ کار کے ساتھ کھڑا اپنی بربادی کا تماشہ دیکھ رہا ہے۔

ان تمام مبادیات و محرکات کو مختصر سے افسانے میں سمیٹنے کے لیے فن کے مطالبات سے گریز پائی کی گئی ہے جس سے یہ پورا واقعہ محض مثالوں میں محدود ہو کر مکمل علامت بننے سے رہ گیا ہے۔ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس میں بھی کوئی خاص بات نہیں ہے مثلاً مختلف طبقات اور عمروں کے کرداروں کی زبان میں بڑی یکسانیت معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہر طبقے اور ہر عمروں کے مکالموں میں کوئی بڑا طعن، کوئی بڑا پیغام یا کوئی الجھا ہوا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش نہیں

کی گئی ہے۔ اسلوب وہی روایتی، ریڈیائی ڈراموں والا ہے۔ مکالمے زیادہ تر اطلاعی اور غیر تخلیقی ہیں جن سے کسی فلسفیانہ ادراک اور تہہ دار معنویت کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ایسی صورت میں متن کی بھرپور قرأت سے جو مجموعی تاثر ابھرتا ہے وہ یہ کہ مکالموں سے بھرا ہوا، روایتی افسانہ ہے جس میں نہ کوئی مضبوط پلاٹ ہے، نہ کوئی واضح اسٹوری لائن، نہ کوئی زبردست ذہنی امتیاز اور نہ کوئی خاص فنی ارتکاز۔!

#### (IV)

تو پھر یہ افسانہ مقبول کیوں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جب ہم افسانہ نگار کے نام سے واقف ہوتے ہیں کہ یہ کہنہ مشق ادیبہ جیلانی بانو کی کہانی ہے تو بار بار استعمال شدہ عنوان کی گہنگلی ختم ہو جاتی ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند اور تلنگانہ تحریک سے انسیت رکھنے والی جیلانی بانو کو بھی سردار جعفری کی غزل کے مطلعے میں ”راستے“ اور ”بند“ جیسے الفاظ کے انتہائی خلا قانہ استعمال کی طرف رغبت پیدا ہو گئی ہو۔ لہذا شعوری طور پر یہ عنوان متن کی مناسبت سے چسپاں ہو گیا۔ مصرعہ۔

راستے بند ہیں سب کوچہ قاتل کے سوا

اور اب ملاحظہ کیجیے کہ جیلانی بانو کی یہ کہانی ایک اطلاع سے شروع ہوتی ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تاسف کا اظہار بھی۔ اگلی ہی سطر میں راستہ بند ہونے کے سبب کا بیان طنز کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

”بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے چیف منسٹر،

منسروں کی تعداد بڑھانے اسمبلی کی طرف جانے والے ہیں۔“

جواز بظاہر معقول مگر باطن گمراہ کن اور سیاست دانوں کی مفاد پرستی کا غماز ہے جس کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے طنز کا سہارا لیا ہے۔ فضا اور ماحول میں پیدا ہونے والے تناؤ کے بیان کے لیے تشبیہ کو بروئے کار لایا گیا ہے:

”الکٹریکل پول کی سرخ بجی کسی راکشس کے دیدوں کی طرح چمک

رہی ہے۔“

افسانے کا محل وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں

جمع ہونے والے مختلف طبقوں کے لوگوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ راہ گیر اس مرکز پر پہنچ کر سست کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ سیدھے بھی جاسکتا ہے، دائیں اور بائیں بھی مگر چیف فیسٹر کے گزرنے کی وجہ سے عوام کے لیے گزرگاہ بند کر دی گئی ہے۔ جب تک ایڈرنہ گزرے کوئی شارع عام پار نہیں کر سکتا۔ جم غفیر اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے سے قاصر ہے، اُن میں سے اگر کوئی پیچھے پلٹنا چاہے تو یہ بھی ممکن نہیں ہے۔ راہیں مسدود ہونے کے بار بار ذکر سے افسانوی متن یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اگر کوئی راہ کھلی ہے تو وہ نفاق کی، تشدد کی، دہشت گردی اور رشوت خوری کی ہے۔ عام انسان جو اس راہ پر نہیں چلنا چاہتا ہے اس کے لیے راستے بند ہیں۔ کاروں، اسکوٹروں اور آٹو رکشے پر بیٹھے مسافر کسمسار ہے ہیں اور پیدل چلنے والے بڑی بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ ہر ایک کو عجالت ہے۔ کسی کو اسکول پہنچنا ہے، کسی کو دفتر، کسی کو اسپتال۔ کسی کا امتحان ہے تو کسی کا کوئی اہم پروگرام، اس ضمن میں جیلانی بانو کا ایک مضمون ”آج کے مسائل اور افسانہ“ بھی قابل ذکر ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

”آج ایک ادیب کے لیے یہ دنیا جتنی توجہ طلب ہے، پہلے کبھی نہیں تھی۔ ہم نئی صدی میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ انسانی تہذیب کے لیے ایک بے حد الجھے ہوئے دور کا آغاز ہے۔ فیصلے، نظریے، مذہبی عقیدے، اخلاقی اور سیاسی اصول پیار اور محبت کے بندھن، سب کو سیاست اور سائنس کی بڑھتی ہوئی طاقت نے بدل ڈالا ہے۔ نئی صدی ہمارے سامنے بے شمار نئے مسائل لائی۔

غور کیجئے کہ آج ہم کہاں کھڑے ہیں؟

اب ہمارے ساتھ مذہب ہے اور نہ اخلاق۔ نہ قانون ہے نہ انصاف ہر طرف غربت، جہالت، نا انصافی، لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے ساری دنیا ایک تجارتی منڈی بن گئی ہے۔ جہاں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ سیاست، سائنس، مذہب، خیر و شر کی ایک جنگ کا آغاز ہو چکا ہے، اور ساری دنیا سیاست اور سائنس کی دہشت سے لرز رہی ہے۔“

(سارک ممالک میں معاصر افسانہ۔ ص: ۹۹)

اس بیان کی روشنی میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی منظم طریقے سے ترتیب دی گئی ہے۔ چوراہے کو اگر جائے انتخاب مان لیا جائے تو ایک راہ اُس نئی نسل کی ہے جو معصومہ انداز میں اپنا کیریئر بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس میں جوش ہے، لگن ہے، حوصلہ ہے، ولولہ ہے۔ مفاد پرست سیاست داں اسی نسل سے سب سے زیادہ خوف زدہ ہیں اور اسے بہکانے، ورغلانے کے لیے تمام حربے استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری راہ اُن بزرگوں کی ہے جو اپنا اور اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھائے آگے بڑھ رہے ہیں۔ ان کے خواب ریزہ ریزہ اور حوصلے پست ہیں۔ ان میں سر پر اینٹوں کا ٹوکرا اٹھائے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں اور کچھ ایسے ضعیف اور نحیف لوگ بھی ہیں جو لاٹھی کے سہارے کے بغیر چل نہیں سکتے ہیں۔ تیسری راہ استحصال کی ہے جہاں آپسی رشتوں کی شکست و ریخت اور قدروں کی پامالی کا منظر ہے۔ چوتھی راہ شدت پسندی کی ہے جو آگے کاربنتی ہے، اور فنا کی طرف گامزن ہوتی ہے۔ ان چاروں سڑکوں کو جوڑنے والا چوراہا مرکز و محور ہے۔ سب کی امیدیں اسی سے وابستہ ہیں لیکن یہاں موجود الیکٹریکل پول کی سُرخ بتی جو رہبری اور رہنمائی کے لیے نصب کی گئی تھی، وہ خوف ناک دیوی کی دہکتی آنکھوں کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی روشنی عوام کی آمد و رفت کو منضبط کرنے، تاریکی دور کرنے کی ضامن تھی مگر اب استحصال اور رشوت خوری کی اعانت کر رہی ہے۔ ٹریفک کانسٹیبل افراتفری میں مبتلا افراد کو ڈراتے دھمکاتے ہوئے اشارہ کرتا ہے:

”اوپر دیکھو! لبتی نظر نہیں آ رہی ہے؟“

سُرخ دہکتی ہوئی آنکھوں والے دیو سے خائف انسان کی آنکھیں اوپر، بہت اوپر آسمان پر جم جاتی ہیں؟

”یا اللہ۔ میرے اللہ، راستہ کھول دے، اتنا بوجھا اٹھائے کب تک کھڑی

رہوں گی۔“

افسانے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو کم کرنے کے لیے چیف منسٹر صاحب اسمبلی جا رہے ہیں۔ اس فعل سے عوام کو خوش ہونا چاہیے اور عارضی طور پر آئی

ہوئی رکاوٹ سے اکتانا نہیں چاہیے، لیکن عوام ڈھونگ سے واقف ہیں اور یہی واقفیت رکشے والے کی بیزاری کا سبب بنتی ہے۔ جب ہونڈا کار میں بیٹھا ہوا شخص اس سے دریافت کرتا ہے:

”یہ راستہ کدھر جاتا ہے ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب چیف

فسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے۔“

یہ جواب غمزہ زنی کرتا ہے کہ وہ لوگ جو ہمارے رہنما ہیں، ہمیں اندھیرے میں رکھ کر دھوکہ دے رہے ہیں، رہ زنی کا کام کر رہے ہیں۔ عوام کا مقصد ران کے ہاتھوں میں ہے اور ان کے فیصلے کے بعد ہی معلوم ہوگا کہ کس کو کس راستہ پر جانا ہے۔ بظاہر ترقی کے خواہاں درحقیقت بہتری کی راہیں مسدود کر رہے ہیں اور عوام، خواب اور حقیقت کی آویزش میں پس رہے ہیں۔ مسدود راہوں پر بہت سے پریشان بچوں کا کھڑا ہونا اور انھیں آگے جانے کا راستہ نہ ملنا اس بات کا اشارہ ہے کہ سیاست دانوں کی بیش تر کارروائی کاغذ پر ہوتی ہے یا پھر فائلوں میں بند ہو جاتی ہے۔ اگر منصوبوں کو عملی جامہ پہنایا گیا ہوتا تو ڈھیر سارے بچے یوں ہی کھڑے نہیں ہوتے بلکہ انھیں اپنی منزل کی خبر ہوتی، یقین اور اطمینان ہوتا۔

چوراہے کے مقابلے میں گھر ایک ایسی جگہ کا نام ہے جہاں دن بھر کا تھکا، اندھ انسان سکون حاصل کرتا ہے مگر اس جدید تکنالوجی کے دور میں انسان اپنے ہی گھر میں اکیلا ہو گیا ہے۔ سب کے ہوتے ہوئے بھی وہ اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔ اسی لیے بوڑھا شخص اُس جگہ کی تلاش میں ہے جہاں اسے سکون ملے۔ اپنے گھر تک جانے کا راستہ اسے تیس برس سے نہیں مل پا رہا ہے۔

مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرہ کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پرکاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ وہ آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہا ہے۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود گے نہیں بڑھ پا رہی ہے اور نہ ہی وہ اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر پا رہی ہے۔ اسے وقت

اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے زیاں کا شدید احساس ہے۔

پولیس کانسٹیبل جو چور ہے پر عوام کی حفاظت کے لیے اور اُن کی اپنی منزل تک پہنچنے میں سہولت فراہم کرنے کے لیے کھڑا کیا گیا ہے، وہ مدد کے بجائے ان کا استحصال کر رہا ہے۔ منزل تک پہنچنے میں دشواری پیدا کر رہا ہے۔ اُس کا سلوک مساوی نہیں ہے۔ دولت مندوں سے وہ رعایت کرتا ہے اور غریبوں کو پریشان۔ ظلم و ستم کا یہ حال کہ ایک راہ گیر جو اُس کے تھکا دکانہ بنا ہے، سر سے خون بہہ رہا ہے۔ اس سے بھی وہ اُن دیکھی کے لیے رشوت لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمارے نکتے محافطوں کے غیر انسانی سلوک کا نقشہ کچھ اس انداز میں کھینچا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ اس طرح کے لوگوں کی وجہ سے ملک میں امن و امان کی صورت حال بدتر ہو رہی ہے۔

چو طرفہ منظر کشی کے باوجود جیلانی بانو غیر ضروری تفصیلات اور جزئیات سے ممکن حد تک گریز کرتی ہیں۔ وہ اپنے طویل ادبی سفر اور اُس سے حاصل ہنرمندیوں کی بدولت اشاروں اشاروں میں بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ چیف منسٹر آنے والے ہیں اس لیے سڑکوں کے کنارے پھوں اور ترکاریوں کی ٹرائی لگانے والے، فٹ پاتھ پر رہنے والے اندھے، اچانچ فقیروں کو ہٹا کر صفائی کی جارہی ہے۔ ایک بچی اپنی ماں سے دریافت کرتی ہے:

”آج سڑکوں پر اتنی صفائی کیوں ہو رہی ہے نمی؟ کیا منسٹر کے آنے سے

کوئی بیماری پھیل جاتی ہے؟“

بچے کا یہ سوال طنز کو اور زیادہ بامعنی و لطیف بنادیتا ہے۔ ہجوم میں گھری عورت سر پر لکڑیوں کا بوجھ اٹھائے، گود میں بچے کو سنبھالے، اپنے رب سے فریاد کرتے ہوئے رونے لگتی ہے:

”اتنی زور سے کیوں چلا رہی ہے لتاں؟ گنارو والے لڑکے نے اس سے

کہا کیا تمہارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آجائیں گے؟“

نئی نسل صاحب اقتدار طبقے کے رویے سے اس حد تک مایوس ہوتی جا رہی ہے کہ کبھی کبھی اس کی یہ سید ڈانوا ڈول ہونے لگتی ہے کہ خدا ظالموں کی زیادتیوں کو ختم کرے گا یا اُن کو ان کے کرموں کا پھل ملے گا۔

جیلانی بانو عصر حاضر کی ایسی افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک کا اثر بھی قبول کیا اور



تلنگانہ کسان تحریک سے متاثر ہو کر کسانوں، مزدوروں اور بے بس انسانوں کے حق و انصاف کے لیے آواز بھی بلند کی ہے، اسی آواز کی گونج بین السطور میں یہاں بھی سنائی دیتی ہے:

”دن بھر پتھر پھوڑتے ہیں۔ اینٹوں کے ٹوکے سر پر رکھ کر تین منزل والی  
 بڈنگ پر جاتے ہیں پھر رات کو اسی بڈنگ کے نیچے پتھر کا تکیہ بنا کر سو  
 جاتے ہیں ہم.....“

پانچ صفحے کے اس افسانے کے متعدد زاویے ہیں۔ ہر زاویہ موجودہ صورت حال کا معنی خیز  
 عکس پیش کرتا ہے۔ ہجوم میں گھری ایک بوڑھی عورت عدالت جانے کا راستہ دریافت کرتی ہے  
 جہاں اسے انصاف ملنے کی امید ہے، مگر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غلط امید لگا رہی ہے۔ بے بس  
 عورت اب انصاف کے لیے کس کے پاس جائے کیوں کہ منصف بھٹک گیا ہے۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

”مرسڈیز کار میں بیٹھنے والے صاحب مسلسل ہارن بجاتے جا رہے تھے۔  
 وہ اپنے پاس بیٹھے دوست سے باتیں کر رہے تھے۔“

”آپ کے اوپر تو کئی کروڑ کے اسکام (Scam) کا کیس چل رہا ہے؟“

”ہاں۔ میں اس پر اہم پر بات کرنے چیف جسٹس کے پاس جا رہا  
 ہوں ہوں۔ انھوں نے لا پرواہی سے کہا۔“

”کیا وہ آہ کی بات سنیں گے؟“

ان کے دوست نے تعجب سے پوچھا۔

”ہاں ہاں۔“ دوست نے لا پرواہی سے کہا۔

”میں ان سے پہلے بھی مل چکا ہوں۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا تھا کہ  
 گورنمنٹ کے ڈپارٹمنٹ میں کروڑوں روپے کا یہ اسکام کیسے ہوتا ہے؟  
 مجھے چیف جسٹس صاحب کے سوال پر ہنسی آگئی، میں بولا۔ بہت مشکل  
 کام ہے سر۔ آپ جیسے لوگ نہیں کر سکتے۔ اسی کرسی پر بیٹھو اور ہم سے لے  
 کر موج منڈ۔“

کروڑوں روپے کے گھوٹالے کا کیس ہونے کے باوجود مرسڈیز کار میں بیٹھا شخص کسی

الْبھن میں گرفتار نہیں ہے بلکہ سکون سے بیٹھے ہوئے اپنے دوست کو چیف جسٹس سے ہونے والے مکالمے سے واقف کر رہا ہے۔ اُسے یقین ہے کہ وہ بری کر دیا جائے گا۔ کہانی یہ بھی تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ برائیوں میں اصلاً وہ لوگ ملوث ہیں جن پر ملک و قوم کی ترقی کا انحصار ہے۔ ایسے خاص لوگوں کا اصلی چہرہ تو کچھ اور ہے لیکن وہ کچھ اور نظر آتے ہیں۔ یہ منظر ملاحظہ ہو۔

”منسٹر صاحب کے آنے میں اتنی دیر کیوں ہو رہی ہے۔ وہ کیا کر رہے ہیں انکل؟“

ایک لڑکے نے گناہ والے سے پوچھا۔

”بہت کام کرنے پڑتے ہیں منسٹر کو۔“ گناہ والے نے بچے کو سمجھایا۔

”میننگ میں جانے سے پہلے انھیں میک اپ روم میں جانا پڑتا ہے۔ آج کس پارٹی کا کلر چہرے پر لگاتا ہے، یہ سوچنا پڑتا ہے۔ کون سی پارٹی والا ڈریس بدل رہا ہے، اور پھر ٹی وی پر جو کہنا ہے ویسا ہی میک اپ کرنا پڑتا ہے۔“

کہانی آج کے سیاسی منظر نامے پر مرکوز ہے۔ ہمارے سیاست داں اقتدار اور مفاد کی خاطر اپنی وفاداریاں بدلتے ہیں اور عوام کو گمراہ کرتے ہیں۔ نئی نسل اُن کے حربوں کو سمجھنے کے باوجود کچھ کرنے سے قاصر ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ کچھ سیاست داں مرض کے مداوا کے بجائے مریض کو ہی ختم کرنے کا منصوبہ بنا لیتے ہیں۔ اس انتہائی قدم کا ذکر جیلانی بانو نے نہایت تیکھے لہجے میں کیا ہے اور حسدِ مذہبوں کو اس جانب متوجہ کیا ہے کہ اگر یہ شطرانہ چال کامیاب ہوگئی تو ملک و قوم کا کیا ہوگا؟ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عوام کے دل و دماغ کو مذہب اور ذات پات کی بنیاد پر پراگندہ کیا جا رہا ہے جس سے قتل و غارتگری کو فروغ مل رہا ہے:

”دیکھو..... وہ ہمیں مارنے آرہے ہیں۔“

”وہ تمہیں کیوں مار رہے ہیں؟ کیا تم مسلمان ہو؟“

نہیں اب ہم آگے والے مندر میں بھپ جائیں گے۔“

”اسی لیے تونچ گئے آج“ ایک شیروانی والے مولانا نے کہا۔

”اچھ۔ کیا مندر کے اندر چلے جاؤ گے؟“ گناروالے نے ہنس کر کہا۔

”پہلے بجاری کو بتانا پڑے گا کہ تم برہمن ہو۔ پیچھ ہو۔ شودر ہو۔“

”اوچھو کرے اپنی زبان بند کر بہت دیر سے تیری بکواس سن رہا

ہوں۔“ ایک صاحب نے غصہ میں کہا۔

”لوگ پریشان ہیں، توئی دی کا کامیڈی پروگرام کر رہا ہے؟“

یہاں نئی اور پرانی نسل کے خیالات و جذبات کا عکاسی کی گئی ہے۔ دونوں ہی صورت حال

کو سمجھ رہے ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ نئی نسل دلیری سے، مسکراتے ہوئے اس کا اظہار کر رہی ہے اور

بزرگ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے کبھی کبھار جھنجھلاہٹ کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ کہانی میں

مثبت سوچ کو ترجیح دی گئی ہے جس کا ثبوت یہ ہے کہ جم غفیر میں، افراتفری کے باوجود کوئی یہ نہیں

چاہتا کہ صورت حال بگڑے، لڑائی، جھگڑا ہو، پھر بھی بُرائی کے مکروہ چہرے سے نقاب اتارنے

میں پہل ایک نوجوان کر رہا ہے۔ وہ تمسخرانہ انداز میں کہتا ہے:

”مجھے معلوم ہے کہ چیف منسٹر کیا کہیں گے۔ گناروالے لڑکے نے ہاتھ اٹھ

کر، سب کے سامنے آ کر ایک منسٹر کی طرح گردن اونچی کر کے زور

زور سے کہا۔

”آپ سب کی پٹا سن کر مجھے بہت دکھ ہوا۔ اب میں اعلان کرتا ہوں کہ

جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں، انھیں خاک

میں ملا دو۔ جے ہند..... تالیاں.....“

اس ڈرامائی انداز میں افسانہ اختتام کو پہنچ کر اپنا بھرپور تاثر چھوڑتا ہے۔ یہ لرزہ خیز تاثر قاری

کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اقتدار میں رہنے والوں کو اگر کوئی شے عزیز ہے تو وہ اُن کا اپنا مفاد ہے

جس کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ مذہب اور ذات پات اُن کے نزدیک محض حربے ہیں جن

سے عوام کو گمراہ کیا جاتا ہے اور اپنا مقصد پورا کیا جاتا ہے۔

کہانی کی زیریں سطریں یہ ثابت کر رہی ہیں کہ جہاں ایک طرف عالم کاری

(Globalization) کی وجہ سے سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں وہیں دوسری طرف عداوتائی، صوبائی، لسانی، مذہبی اور مسلکی دیواریں اونچی ہوتی جا رہی ہیں۔ لوگوں کا ایک دوسرے پر اعتماد ختم ہو رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ موجودہ سیاسی نظام اور اُس کے ارد گرد رہنے والے لوگ ہیں۔ جیلا بانو نے ”راستہ بند ہے“ میں عوامی زندگی اور سیاسی شعور کے توسط سے آج کے رہنماؤں کا اصل چہرہ دکھایا ہے۔ اندر اور باہر کی دنیا میں جو انتشار برپا ہے اُس کو انھوں نے نہایت

اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ بیان مکالماتی لہجے یا پھر خودکلامی کے انداز میں ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے کسی کو بھی مرکزی کردار کی شکل میں پیش نہیں کیا ہے۔ فن کاری یہ ہے کہ جس شخص کی ممکنہ آمد کی وجہ سے لوگوں کا راستہ بند کیا گیا، اُس کے آئے بغیر ہی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سیاست دان کے دل کی بات کو تو جوان گناروالے نے جو زبان عطا کی اس سے کہانی میں ایک نئی معنویت پیدا ہو گئی ہے اور یہ یقین بھی کہ آج کی فریب کاریوں کا اگر کوئی پردہ چاک کر سکتا ہے تو وہ فن کار ہے۔ اسی لیے جیلانی بانو نے سیاست دانوں کے گھناؤنے چہرے سے نقاب ہٹانے کے لیے ایک موسیقار کا کردار تراشا ہے جو ٹرافک جام میں پھنسا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطریں اسی موسیقار یعنی گناروالے کی تقریر ہے جو عہد حاضر کی مکروہ سیاست پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔ اس کے طنزیہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاست دانوں کو نہ تو ہندو کی فکر ہے نہ مسلمان کی، وہ صرف جذبات کو برا ٹیخت کر کے اپنا اُلٹو سیدھا کرنا چاہتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان ان دونوں کو تہہ تیغ کرنے کا اعادہ کرنے والا بھی اپنی تقریر کا اختتام ”جے ہند“ پر کرتا ہے۔ ”جے ہند“ کا نعرہ ملک کی خوش حالی اور ہمہ جہت ترقی کا اشاریہ ہے مگر کیا ملک کی آبادی کو تہہ پالا کر کے ایسا کیا جاسکتا ہے، افسانہ اس سوال کا جواب اپنے قاری سے چاہتا ہے۔

حواشی:

۱: اشاعت ”نیاورق“ ممبئی شمارہ نمبر ۳۰۰ جب کہ ایک سال پہلے یہ کہانی ساہتیہ اکادمی کے سر روزہ انٹرنیشنل سمینار (اردو کی خواتین فکشن نگار ۱۳-۱۶ مارچ ۱۹۰۸ء میں پڑھی گئی تھی تب پانچ صفحے کی یہ کہانی ”جنے ہند-تالیاں- پر ختم ہوئی تھی۔ (افسانے کے بعض بیانات میں ترمیم و ترمیم ہوئی ہے) فن پارے کو نکھارنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور نہایت مثبت قدم ہے۔ یہ کاوش عموماً اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک فن پارہ فن کار کے پاس رہتا ہے لیکن منظر عام پر آنے کے بعد وہ قاری کی بھی ملکیت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں فن پارے میں کی جانے والی تبدیلی سے اگر منفی تاثر ابھرتا ہو تو قاری کو سخت ذہنی اذیت پہنچتی ہے۔

(الف) حذف کیا گیا حصہ:

(I) ”سرکار کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔“ ایک اسکوٹر والا اپنے پیچھے بیٹھنے والے دوست سے کہہ رہا تھا۔“ (غیر مطبوعہ کہانی کا آخری صفحہ)

(II) ”پچھو ہو۔۔۔“

(III) کہانی کا آخری مکالمہ ”جنے ہند۔۔۔ تالیاں۔۔۔۔۔“

(ب) کتابت کی غلطی/تبدیل کیا گیا حصہ:

(I) ”اس لیے تو بچ گئے آج“ (اسی لیے تو بچ گئے آج) اصل میں

(II) ”پہلے بیماری کو بتانا پڑے گا۔“ (پہلے بیماری کو بتانا پڑے گا)

(III) ”اچھا؟ غریبی ختم کرنے کے لیے منڈی جن غریبوں کو ختم کرن کا پلان بنایتے ہیں شاید آج

وہی اعلان ہونے والا ہے۔“ (اصل متن۔ کیا غریبی ختم کرنے کے لیے منسٹر صاحب

غریبوں کو ختم کرنے کا پلان بنا رہے ہیں شاید)

(ج) اضافہ

”تمہارے ہاتھ میں کتنے بم ہیں۔؟“ (نیاورق، ص ۱۶)



## سید محمد اشرف کی کہانیوں کا فکری و فنی کینوس

پچھلی تین دہائیوں سے سید محمد اشرف اردو فکشن کے افق پر چھائے ہوئے ہیں۔ اُن کا تعلق ہندوستان کی مشہور درگاہ، خانقاہ برکاتیہ سے ہے۔ اس صوفی گھرانے میں اشرف ۸ جولائی ۱۹۵۷ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم ایشہ میں اور اعلیٰ تعلیم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں حاصل کی۔ وہ سائنس سے آرٹس کی طرف آئے۔ گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن میں گولڈ میڈل حاصل کیے۔ شروع سے ہی ادبی حلقے میں نمایاں ہونے کی وجہ سے اے، ایم، یو کے لٹریچر کلب، گریٹ اردو کلب، آفتاب ہال کی ادبی سوسائٹی اور انجمن اردوئے معنی کے سکریٹری رہے۔ اردو میڈیم کے ذریعے آئی۔ اے۔ ایس۔ کے امتحان میں شریک ہوئے۔ ۱۹۸۱ء میں آئی۔ آر۔ ایس میں سلیکشن ہوا۔

سید محمد اشرف طالب علمی کے زمانے سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ انھیں چوالیس سال کی عمر (۲۰۰۳ء) میں سہتیہ اکادمی کے پُر وقار انعام سے نوازا گیا ہے۔ اُن کے اہم موضوعات قدروں کا زوال، تہذیبی بکھراؤ اور رشتوں کا ٹوٹنا بکھرتا ہے۔ ۱۹۹۳ء میں پہلا افسانوی مجموعہ ”ڈار سے پچھڑے“ کے عنوان سے چھپا تھا۔ تین سال بعد ایک عجیب و غریب مگر نہایت موثر فضا کو لے کر ناول ”نمبردار کا نیلا“ شائع ہوا، جس میں جنگل کی وحشت کب اور کس طرح شہری وحشت میں مدغم ہو گئی، قاری احساس ہی نہیں کر پاتا ہے، اور پھر صدی کو الوداع کہتے ہوئے دسمبر ۲۰۰۰ء میں نو کہانیوں کی کتاب ”باصبا کا انتظار“ کے نام سے منظر عام پر آئی۔

بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا پر اشرف المخلوقات کو جس طرح کے مسائل درپیش ہیں اور نئی تہذیبوں کے باعث تہذیب اور ثقافت جس طرح تیزی سے تہہ بلی ہو رہی ہے، سید محمد اشرف نے اپنی تخلیقات میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب و

تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں ان سے متعلق رونا ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔

اشرف کی سب سے بڑی قننی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اُسے فکشن کے قالب میں فنکارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانورستان (Bestiary) کو فن کا حصہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اس کی واضح مثال ”ڈار سے پھڑے“ کی ٹکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ”نمبر دار کا نیا“ ہے۔ جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور افعال پر تبصرہ کی روایت ہمارے یہاں زمانہ قدیم سے موجود ہے۔ مثلاً ”بیچ تنز“ (وشنو شرما)، ”جائک مال“ (آریہ شور)، ”کدم راؤ پدم راؤ“ (فخر الدین نظامی)، ”خاور نامہ“ (رتھی)، ”مرگادتی“ (شیخ قطب)، ”مور نامہ“ (میر تقی میر)، ”فسانہ عجائب“ (رجب علی بیگ سرور) وغیرہ میں جانوروں کی تمثیلی کہانیاں ہیں یعنی جانور تمثیل کے توسط سے انسانی ڈراما پیش کرتے ہیں اور پھر ان کی زبانی انصحت آمیز باتیں کہی جاتی ہیں۔ اشرف نے اس نوع کی سہل و کھول تمثیل وضع کرنے سے احتراز کیا ہے۔ انھوں نے واشگاف اخلاقی نقطہ نظر اختیار نہ کر کے حقیقت میں تمثیل کا التباس پیدا کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال ناول ”نمبر دار کا نیا“ ہے جس میں آہستہ آہستہ ایک ایسی فضا بنتی ہے جو کلائمکس تک پہنچتے پہنچتے خوف اور دبشت کی شکل اختیار کر لیتی ہے نتیجہ کے طور پر ایک معمولی سا بے ضرر جانور سب کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اس پوری فضا کو خلق کرنے میں اور اُسے کیونوس پر پھیلا دینے کے عمل کو وہ اپنے ایک انٹرویو میں بیان کرتے ہیں۔

”نمبر دار کا نیا! جو ہے اس میں بدن کی لذت سے لے کر سیاست اور

سیاست سے لے کر سماج، سماج سے لے کر دیہات کی حالت، دیہات کی

حالت سے لے کر شہر کی منافقت، کتنے موضوعات کا جھگھا ہے اور وہ

ٹکڑوں میں بیان کی ہوئی کہانی اس انداز کی ہے کہ ایک ٹکڑا دوسرے

ٹکڑے سے مختلف ہے۔“ (شعر و حکمت ۳، ۴ دور سوم ص ۱۵۵)

اس ناول کی تین نمایاں خصوصیات ہیں۔ پہلی حقیقت نگاری کی رسمیات سے گریز، دوسرا وصف وخیل راوی کا استعمال اور تیسری صفت پیش کش کا بے نقصان انداز۔

بیسویں صدی میں چہند و پرند کے تعلق سے اہم کہانیاں سید محمد اشرف سے پہلے ابوالفضل صدیقی اور رفیق حسین نے بھی لکھی ہیں۔ رفیق حسین سارا زور جانوروں کی نفسیات پر لگاتے ہوئے اس کی مختلف کیفیتوں سے قاری کو مطلع کرتے ہیں اسی لیے ان کے یہاں جانور شروع سے آخر تک جانور رہتا ہے۔ اُس میں کوئی نمایاں فرق نہیں آتا ہے۔ ابوالفضل نے شکار کے پس منظر میں جانوروں کی جزئیات نگاری پر ساری توجہ صرف کی ہے جب کہ اشرف کی کہانیوں میں جانور، انسان کا یا پھر کبھی کبھی انسان جانور کا متبادل بن جاتا ہے گویا دونوں ایک دوسرے کا مکملہ (Completion) کرتے ہوں۔ خاطر نشان رہے کہ فنکار عصر حاضر کے قہر تلخ کو پوری طرح ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی بات بے زبانوں کی زبانی نہایت کامیابی سے کہہ جاتا ہے۔

”باد صبا کا انتظار“ کی سبھی انیس کہانیوں میں مانوس حقیقت میں مستر ایک، درائی جہت کی معنویت آشکارا کی گئی ہے۔ حساس قاری کو ان کی اکثر کہانیوں کی بازیافت میں درد کی ایک زیریں لہر جاری و ساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ اس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ مجبوری، بے چارگی اور بے بسی کے سبب گھر سے دور چلا جانے والا انسان ماضی کی کھنٹی میٹھی یادوں سے اپنا رشتہ توڑ نہیں پاتا ہے۔ وہ اپنے دوستوں، قریبی رشتہ داروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اُسے کچھ کے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ کر نہیں پاتا ہے۔ ”ڈار سے پچھڑے“ میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے اُن یادوں کو محو نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار ۱۸ سال کی عمر میں ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن چھڑا نہیں پاتا ہے۔ اُس کی خودکلامی ملاحظہ کریں:

”کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اُس خطہ زمین سے کوئی نااطہ نہیں رہا

جہاں میرے بچپن نے ممتا کی لوریاں سُنی تھیں، جہاں میرے لڑکپن نے



چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا۔ جہاں میرے عقل و  
ہوش کے بال و پر نکلے تھے۔ تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان  
سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔ وہ جذبے جو صرف وہیں کا  
خاص ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول کر دیکھتا ہے۔“

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے  
ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اُسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار  
جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آتے پاتا ہے۔ ان ہی اضطراب آسائشات کے کرب کو افسانہ نگار  
نے ”ڈار سے بچھڑے“ میں فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

”باد صبا کا انتظار“ کی پہلی کہانی ”ساتھی“ بھی اسی کشش اور ذہنی انتشار کی غماز ہے۔ یہ کہانی  
رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لھتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشن کرتی ہے۔ افسانہ  
نگار کو بیان پر، ڈرامائی لمحوں کو گرفت میں لینے اور اس کے اظہار پر مہارت حاصل ہے۔ اس لیے اُس  
نے ”ساتھی“ میں انسانی رشتوں کو اہمیت، نوعیت اور اُن سے پیدا ہونے والا ذہنی و جذباتی سکون،  
اضطراب اور بے چینی جیسے متضاد کیفیات کو بیک وقت اُجاگر کیا ہے ”ڈار سے بچھڑے“ جنگل، جانور  
اور شکار کے توسط سے پینٹ کی گئی ہے جس میں چرند و پرند تجسس اور تحیر پیدا کرتے ہیں۔ جب کہ  
’ساتھی‘ انسانی قلب کا آئینہ ہے جس میں وہ اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ دونوں کہانیوں کی چویشیں الگ  
ہے۔ ان کا ہر تاؤ بھی جداگانہ ہے لیکن کہیں نہ کہیں قاری کو دونوں کی فضا میں مماثلت نظر آتی ہے۔  
’ساتھی‘ کا مرکزی کردار انور ہے۔ اُس کی ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو اُس کے گھر چوری  
کرنے آتا ہے لیکن اپنی یادوں کو اُس کے ساتھ بانٹنے لگتا ہے۔ بل دوپل کے لیے ہی سہی موانست کا  
احساس قلب ماہیت پر منتج ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں شریک ہو جاتے ہیں۔ آہستہ  
آہستہ انور کا ذہنی تناؤ کم ہو جاتا ہے۔ اُس کو سر رکھ کر سونے کے لیے ایک کندھا مل جاتا ہے جہاں وہ  
سکون سے سو جاتا ہے اور آخر میں پتہ چلتا ہے کہ وہ چور باہر کا کوئی چور نہیں وہ تو انور کا ہمزاد ہے جو اُس  
کا حال پُرا کر اُس کے ہاتھوں میں ماضی دے دیتا ہے، ہمزاد سے انور کی ملاقات خواب میں ہوتی ہے  
اور خواب میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ حال، ماضی اور مستقبل

میں وقت کی تقسیم بھی تو پابندی کی ایک شکل ہے جس سے انور گریزاں ہے۔

”ساتھی“ کا بنیادی موضوع انسان کی خود عائد کردہ پابندیوں سے لڑتی فرار ہے جسے افسانہ نگار نے بڑے نفیاتی ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پوری کہانی ایجا نہ بیان کی کرشمہ سازیوں کے ساتھ ساتھ ایک دائروی عمل کے ذریعے اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتی ہے جیسے کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

”اچانک آنکھ کھلی۔ کوئی کھٹکا ہوا تھا۔ ٹیبل لیمپ جلایا“

اور اختتام اس جملہ پر:

”اندر بہت جھس تھا۔ آنکھ کھلی تو باہر آکر بیٹھ گیا“

مجموعہ ”باد صبا کا انتظار“ کی دوسری کہانی ”چمک“ میں انسانی سرشت میں مضمر خرابی کو طنزیہ پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی تقسیم عہد حاضر کی بدینتی، سہل پسندی اور Technical Hand کی پامالی ہے۔ کہانی کے دو مرکزی کردار انور اور رحمت گو کہ رشتے میں باپ بیٹے ہیں لیکن دونوں کے مزاج، عادات و اطوار میں نمایاں فرق ہے۔ باپ جفاکش، بیٹا کابل اور سہل پسند ہے۔ یہ سادہ بیانیہ کہانی زندگی کے مختلف اور متضاد پہلوؤں کو بتدریج سامنے لاتی ہے۔ افسانہ نگار ہر نئے پہلو کا ذکر چمک کے حوالے سے کرتا ہے۔ اولادہ نور و لوہار کی مردہ آنکھوں میں چمک کا ذکر کرتا ہے۔ یہ چمک اُس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب نور کی قبر کے طاق پر مرشد کا شجرہ طریقت رکھا جاتا ہے جو ایک مخصوص سماجی پس منظر میں بخشش کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح کی چمک نور و لوہار کے باپ کی میت کو قبر میں اتارنے کے بعد ٹیکے کے فقیر کی آنکھوں میں آئی تھی اور بالکل ایسی ہی چمک اُسے رحمت کی آنکھوں میں اُس وقت نظر آتی ہے جب اس کی بیوی ٹی بی کے آخری Stage پر ہوتی ہے اور وہ راوی سے اُس کے علاج کا پورا پیسہ یک مشت دے دینے کو کہتا ہے اور پھر راوی کی ”ہاں“ کہنے پر اُس کی آنکھیں چمک اٹھتی ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ مردے کی آنکھوں میں چمک اور ٹیکے کے فقیر کی آنکھوں میں چمک راوی ہی نے محسوس کی تھی اور اب رحمت کی آنکھوں میں چمک بھی راوی ہی محسوس کر رہا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شاید غلط نہ ہو کہ اردو افسانے میں چویشن کے لحاظ سے راوی کی موجودگی کا احساس شروع سے ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی

شکل میں موجود رہ کر افسانے کی روداد، واقعات اور کرداروں کا بیان کرے البتہ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ راوی خود مصنف نہیں ہوتا، بلکہ یہ کہانی کار کا تخلیق کردہ کردار ہوتا ہے جو نہ صرف اپنے وجود اور رویوں کو ظاہر کرتا ہے بلکہ فن کار کی مشکلات کو حل کرانے میں معاون و مددگار ہوتا ہے جیسا کہ کہانی چمک میں نظر آتا ہے کہ اصل مسئلہ رحمت اور اُس کے مردہ باپ کا نہیں ہے بلکہ اُس راوی کا ہے جس کا وژن (Vision) ہر بار آنکھوں میں چمک پیدا ہونے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے۔

مجموعہ میں شامل تیسری کہانی ”طوفان“ ہے۔ واقعے کو کہانی بنانا ترقی پسندوں کا طرہ امتیاز تھا۔ جدید یوں نے اس پر سخت اعتراض کیا تھا۔ سید محمد اشرف نے خارجی حقیقت کو اپنی بعض کہانیوں کی بافت میں شامل کیا ہے۔ ”طوفان“ اس کی واضح مثال ہے، جس میں افسانہ نگار نے اُڑیہ کے طوفان کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو تخلیقی قوت سے پیش کیا ہے۔ کہانی تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصہ میں سمندری طوفان کی آمد اور اُس کے نتیجے میں پھیلنے والی تباہی و بربادی کا ذکر ہے۔ انسان اور حیوان، چرند و پرند، بیڑ پودے، کھیت کھلیں سب کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر طوفان ختم ہو جاتا ہے۔ کہانی کے دوسرے حصے میں طوفان کے بعد کے اثرات اور حساب کتاب کا ذکر ہے۔ اندرون ملک اور بیرون ملک سے آئی امداد اور اُس کے غلط استعمال پر بھرپور طنز ہے۔ مرکزی اور صوبائی سرکاروں کی ایک دوسرے پر الزام تراشی، پیسے کی امداد کا فرضی اعلان، سرکاری اور غیر سرکاری تنظیموں کا صرف نام کے لیے کام کرنا، ان تمام واقعات اور حالات کی جتنی جاہلی تصویر ہے۔ کہانی کے تیسرے حصے میں اُس طوفان کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی اشوں کا سڑنا، کٹوں کی غذا بننا، قیموں اور لوازماتوں کی بے سرو سامانی کی کیفیت کا منظر۔۔۔ یہ سمندری طوفان ہفتہ بھر میں ختم ہو جاتا ہے، اُس کے گائے زخم پانچ سات سال میں بھر پاتے ہیں۔ لیکن روح کے زخموں کا اندماں نہیں ہو پاتا۔ مذکورہ کہانی میں استحصال کنندہ اور استحصال کا شکار موجود دو دونوں ہیں لیکن استحصال کنندہ چونکہ ظالم کے ساتھ عیار بھی ہے اس لیے وہ وقت اور ضرورت کے مطابق اپنی جون بدلتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔

چوتھی کہانی کا عنوان ”اندھا اونٹ“ ہے۔ وقت ہمیشہ سے ادیبوں اور شاعروں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ وقت کے لیے اندھے اونٹ کا استعارہ کیا ہے۔ وقت کی اذیت ناک، ستم رانی اور جبر کو اُجاگر کرنے کے لیے اشرف نے یہ استعارہ وضع کیا ہے جو میرے محدود مطالعہ کے مطابق اردو افسانہ میں پہلی مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ زیر مطالعہ کہانی میں افسانہ نگار نے تمام تر توجہ اس نفسیاتی عمل پر مرکوز کی ہے کہ خود پسندی انسان کی شخصیت کو کس طرح مجروح کرتی ہے اور اُس کے پورے وجود کو متزلزل کر کے اُسے Complexes کا شکار بنا دیتی ہے۔

سید محمد اشرف کے فکشن کی بافت صاف، شفاف اور تہ دار ہے۔ اُن کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ کلاسیکی کہانی کا شاید کوئی ایسا قننی تقاضا نہیں ہے جسے انھوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔ پروفیسر شافع قدوائی اُن کے ایجاز بیان کی کرشمہ سازیوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

”اشرف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند یا جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے جس کی وساطت سے اشرف نے حواسِ خمسہ، باصرہ، سامعہ، شامہ اور لامسہ کی ہر ایک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔ اشرف نے روزمرہ کے، نوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Improbable element داخل کیا ہے۔“

(شعرو حکمت، دور سوم کتاب ۴، ۳-۴۱۸)

پانچویں نمبر پر شامل کہانی ”دُعا“ ایک ایسے بچے کی کہانی ہے جو اپنا سب کچھ چھوڑ کر شہر اس غرض سے آتا ہے کہ ماں، باپ، بھائی، بہن کی اعانت کر سکے، انھیں غربت اور ذلت کے غار سے نکال سکے جیسا کہ وہ خط میں میم صاحبہ سے لکھواتا ہے:

”یا سیمین کو دو پہر میں پڑوس کے برتن، منجھنے مت بھیجئے گا۔ منو کو دھوپ میں مت جانے دیجئے گا۔ دونوں بچوں کا خیال رکھیے گا۔ میں یہاں سے ہر

مہینے تنخواہ بھیجتا ہوں تو چھوٹے بھائی بہنوں کو برتن مانگھنے کی کیا ضرورت ہے۔“ (ص ۶۱-۶۲)

جس گھر میں وہ چار سال سے کام کر رہا ہے اُسے دل و جان سے اپنا گھر سمجھتے ہوئے تمام ذمہ داریوں کو (جن کا سلسلہ صبح ۵ بجے سے رات کے ۱۲ بجے تک چلتا ہے) خوشی خوشی نبھاتا ہے بلکہ وہاں کے ماحول میں رچ بس جانے کا جتن کرتا ہے لیکن رفتہ رفتہ اُسے اپنے گھر اور مالک کے گھر کا فرق معلوم ہو جاتا ہے اور وہ اپنی حیثیت اور حقیقت کو سمجھ لیتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ احساسِ اجنبیت کم ہونے کے بجائے جب بڑھتا ہے تو مرکزی کردار کی شخصیت ہی بدل جاتی ہے اور طوفان کی آمد پر جب اُس کے مالک اُس سے طوفان روکنے کی دعا مانگنے کو کہتے ہیں تو وہ وظیفہ پڑھنے کے بعد دعا کے لیے ہاتھ اٹھا کر طوفان کی شدت کی آرزو کرتا ہے تاکہ سب کچھ تاراج ہو جائے اور اُس کی توہین اور ذلت کے ازالہ کی صورت نکل آئے۔

انسانی نفسیات، عمل اور ردِ عمل کے احساس کو سید محمد اشرف نے مرکزی کردار کے زیرِ لب کچھ کہنے، ذہرانے یا بڑبڑانے کے عمل سے اُجاگر کیا ہے کیونکہ استحصال کا شکار ہونے والے کے لیے یہ ذہنی تسکین کا موثر وسیعہ ہے۔ پیش کش کا یہ انداز منفرد ہے۔ دراصل مظلوم بچہ بہ وقتِ دعا پُپ نہیں تھا۔ دعا تو اُس نے مانگی تھی مگر افسانہ نگار نے یہ واضح نہیں کیا کہ اُس نے دعا میں کیا مانگا؟ اس کے باوجود کہانی کا بیانیہ اور لہجہ اشارہ کر رہا ہے کہ مانگنے والے نے وہ مانگا جو گھر والوں کی خواہش نہیں ہے۔ کم بیانی (Understatement) نے افسانہ کے تاثر میں اضافہ کر دیا ہے۔

مخصوصیت اور تجربے کے تصادم کو اشرف نے کئی کہانیوں میں مرکزیت دی ہے Story of innocence and experience پر مبنی ”دعا“ بچوں کی نفسیات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہے کہ کس طرح اس کہانی کا مرکزی کردار قرب و جوار کے عیارانہ ماحول کو محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے عمل اور اپنے ردِ عمل کو چھپانے اور عیاں کرنے کے عمل سے گزرتا ہے۔

چھٹی کہانی ”باد صبا کا انتظار“ ہے جو مجموعہ کا سرمانہ بھی ہے۔ اس کی بہت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے کیونکہ یہاں وقت کی طنائیں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اس پورے فکری اور فنی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے

ذہن کے درپچوں کو اکرے تو پھر اُسے انتشار اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور چھٹی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ مذکورہ کہانی میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹنوں میں جتا ہے۔ جس کی وجہ سے تملاتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھلتی ہے اور اُس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔ اس تہیہ کی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اس سیدھی سادی کہانی میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیونکہ باہر تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے لیکن اس کہانی کی باطنی تہوں کو ٹولا جائے تو یہ باواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل سب کی محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

کہانی میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گریز برتا گیا ہے۔ اس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفحات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے باہر صبا کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا ایک اہم جز بتایا ہے بلکہ بڑے فن کارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہے ہیں۔ اس نئے ہزارے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سر نو غور کرنا ہوگا۔ تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بد نما اور بے بنیاد سہنجوں کو توڑنا ہوگا جو ہماری فکری آزادی میں ممانع ہیں۔ تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ کہانی کی زیریں لہروں سے ابھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اُس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بستر مرگ پر حسین و جمیل خاتون کی مانند ہوگی۔ اس طرح کہانی کا رجائی پہلو بھی قابل غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈاکٹر کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان و ثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کر دی ہے بلکہ اُس کے اسباب بھی بتا دیے ہیں اور فیصلہ اُن کے لواحقین اور ورثاء پر چھوڑ دیا ہے۔ فن کار نے مریضہ کے بیان میں ایسا رمزی اور تمثیلی پیرا سہ بیان اختیار کیا ہے جو اردو زبان کے مختلف نقش و نگار کو بطریق احسن اُجاگر کرتا ہے۔ مذکورہ مجموعہ کا انتساب اپنے بچوں کے نام کرتے ہوئے افسانہ نگار نے جو یہ دُعا کی

ہے:

”کہ وہ بڑے ہو کر ان کہانیوں کو اسی زبان میں پڑھ سکیں کہ ہاڑیبا کے انتظار کی مدت کچھ تو کم ہو۔“

اس سے بھی اردو زبان کے تین مصنف کی بے پناہ محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ یوں تو افسانہ نگار اپنے مقصد کو فضا کے ذریعے ہی واضح کرنے میں کامیاب ہے مگر جہاں کہیں ضرورت ہوئی ہے وہ مکالموں سے بھی گریز نہیں کرتا۔ یہ مکالمے ہنست، دُورست اور مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ فضا کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ سید محمد اشرف کی اس ہنرمندی کی بھی داد دینی چاہیے کہ کہانی میں مریضہ کے آقا اور اُس کے رشتہ داروں کا بیان تو ہے مگر ان کا قومی اور لسانی پس منظر واضح نہیں کیا جاتا۔

ساتویں کہانی کا نام ”نجات“ ہے سید محمد اشرف کی اس کہانی کو پڑھ کر پریم چند کا ناول ”گنہ دان“ اور اس کا مرکزی کردار ہوری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ہوری جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومی کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ ”دھرم کا رکھوالا“ اس کی نجات کے لیے ”گنہ دان“ کو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اُس کا کل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ رسم دروداج کا یہ بھیا نک روپ، حساس قاری کو ذہنی اذیت میں مبتلا کرتا ہے کہ جو شخص تمام عمر گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور اپنی دیرینہ آرزو دل ہی دل میں لیے ہوئے دنیا سے چل بسا ہو، اُس کی نجات کے لیے گائے کی ”دکھنا“ لازمی قرار دی جائے تو اُس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ فنی اور فکری اپروچ کے بدلے ہوئے تناظر میں اشرف اپنی کہانی ”نجات“ میں انسانی زندگی کے المیے کو ایک اور زاویے سے پیش کرتے ہیں۔ اور وہ زاویہ ایک ایسے شخص کی روداد پر مبنی ہے جو مفلسی میں پیدا ہوتا ہے، جوانی سے پہلے بڑھاپے کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آخر کار مر جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ وقتاً فوقتاً غریب کو دی جانے والی نصیحتیں سب ایک طرف مگر جب اُس کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہ ہو تو وہ کیا کرے؟ ایوب کی پیدائش کے وقت اُس کے گھر میں چٹانے کے لیے شہد کی ایک بوند یا شکر کے چار دانے یا گڑ کا ٹکڑا تک نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر بچے کے لیے

ان تمام چیزوں کی کیا اہمیت ہے، والدین سب کچھ جانتے ہوئے بھی مجبور ہیں۔ راوی جو مختلف موقعوں پر اس کی مدد کرتا ہے مگر جب ایوب نو عمری میں ہی زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ موت اس پر حاوی ہوتی ہے تو راوی آخری لمحات میں قرآن کی آیات پڑھ کر جنت کی آسائشوں کا ذکر کرتا ہے جسے سن کر ایوب محض ایک لفظ ”اونہ“ کہہ کر دم توڑ دیتا ہے۔ یہ لفظ ”اونہ“ کہانی میں کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ ایوب کی پیدائش کے وقت جب چچا کو شہزادی کے گھر سے کچھ سامان نہیں ملتا ہے اور وہ صرف بچہ کے کان میں اذان دے کر واپس ہونے لگتا ہے تو دودھ کے خالی برتن کو دیکھ کر اس کے منہ سے ”اونہ“ کا لفظ نکلتا ہے۔ دوسری مرتبہ یہ لفظ راوی خود ادا کرتا ہے جب اسے ایوب کی ماں کے صندوق سے بستہ کا کپڑا نہیں مل پاتا ہے۔ تیسری دفعہ یہ لفظ امام صاحب کے منہ سے سننے کو ملتا ہے جب انھیں ایوب کی ماں کے انتقال پر نئی جانماز نہیں مل پاتی ہے۔ اور آخر میں پوری زندگی مفلسی میں گزارنے کے بعد جب راوی ایوب کو جنت کی آسائشوں کے خواب دکھلاتا ہے تو اس کے منہ سے بیساختہ ”اونہ“ کا لفظ ادا ہوتا ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانہ ”جنگ“ کی ”اونہ“ کے بالکل برعکس ہے تاہم یہاں بھی کلمہ ”اکتاہٹ“ ”اونہ“ معنی کی کئی تہوں کو کھولتا، اور قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتا ہے۔

آنھویں کہانی ”آخری موڑ“ اس لحاظ سے دلچسپ ہے کہ زیادہ تر واقعات نیم تاریکی میں، دوران سفر ریل گاڑی کے ڈبے میں مکالموں کی صورت میں یا پھر ٹرک سے کچے ہوئے فٹنص کے منظر کی آمیزش کی وساطت سے قاری تک پہنچتے ہیں مگر کہاں یہ ہے کہ مکالموں کے توسط سے منظر نگاری کے عمل کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ دونوں کی آمیزش سے کہانی بخوبی آخری موڑ تک پہنچ جاتی ہے اور اپنا بھرپور تاثر قاری کے ذہن پر چھوڑتی ہے۔ کیونکہ اسی ”بیان تاثر“ سے کہانی اپنے اصل ہدف کو عبور کر لیتی ہے اور یہ نشان ہے کمپیوٹر کے اس دور میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کا۔ جہاں چچی کی صحت کا نہیں وصیت کا خیال ہے اور یہ دھڑکا کہیں چچی خفا ہو کر اسے رو نہ کرادیں۔ مذکورہ کہانی میں یہ مراحل اتنی تیزی اور آسانی سے طے ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار کی قننی گرفت اور قوت مشاہدہ کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ منظر کی اچانک تبدیلی کو اشرف نے اس کہانی میں ایک قننی حربے کے طور پر نہایت فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ خوبی یہ



ہے کہ واقعات کا ربط اور تاثر مجروح نہیں ہونے پاتا کیونکہ وہ منظر کو یک لخت بدلنے کے عمل میں حال کو مستقبل سے اور مستقبل کو حال سے مربوط رکھتے ہیں اور اس کے لیے وہ لفظوں کے انتخاب، پتھویشن اور اپنے مخصوص انداز بیان سے کام لیتے ہیں۔

سید محمد اشرف کی تخلیقات کی یہ بھی ایک بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور ان میں رہنے بسنے والے انسانوں کی گفتگو کو محسوس کرتے ہوئے روزمرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے اور پھر مصنف نے ان حیرت خیزیوں کی متحرک تصویریں بنائی ہیں، تفسیر اور تعبیر بیان کی ہے جس میں معاصر صورت حال اپنی تمام تر صفات کے ساتھ ابھرتی ہے۔

مجموعہ ”باد صبا کا انتظار“ کی سب سے طویل اور آخری کہانی ”تلاش رنگِ رایگاں“ ہے جو ضخامت اور موضوعاتی وسعت کے اعتبار سے کہانی کے حدود کو پار کرتی ہوئی ناولٹ کے دائرے میں آگئی ہے گو کہ سید محمد اشرف نے اسے اپنے مجموعے میں طویل کہانی کے طور پر ہی شامل کیا ہے شاید اس وجہ سے کہ اس میں زندگی کے ایک پہلو کی پیش کش اور اس کے مخصوص رنگ کو نکھارنے پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر کہ یہ ناولٹ ہے یا طویل افسانہ، ہم فنکار کی بات تسلیم کرتے ہوئے اس پر افسانے کے لحاظ سے ہی گفتگو کریں گے۔ ۸۹ صفحات پر مشتمل یہ کہانی فنی اور فکری اعتبار سے نہایت پختہ اور درست ہے جو قاری کو مسلسل اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ یہ شکوہ اپنی جگہ حق بجانب کہ دل لگا کر لکھی جانے والی دل کی کہانیاں، اشرف اور ان کے معاصرین سے پہلے روٹھ چکی تھیں تاہم اس سے مراد یہ نہیں کہ فلیشن کی اس نئی نسل سے پہلے محبت کی کہانی لکھی نہیں جا رہی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ فرائڈ کے اثرات اور تجریدیت کے رجحان نے محبت کی معصومیت اور اس کی کیفیت کو دبیز اصلاحات کی تہوں میں غم کر دیا تھا۔ اشرف نے اس کمی کو شدت سے محسوس کیا۔ اور اتنے بھرپور انداز میں ایک طویل کہانی خلق کر دی جس میں محبت ہی محبت ہے۔ بچپن سے ادھیر عمر تک اُمتگ ہے، جوش ہے، ولولہ ہے، تلاش ہے، جستجو ہے۔ قاری اس سحر انگیز، حول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر عشق کی شعاعیں رقص کر رہی ہیں اور فضا معطر ہو رہی ہے۔

محبت اور چاہت کی اس تصویر کو فنکار نے کہانی کے کینوس پر شیشے کے اُس چوکور ٹکڑے کی طرح ابھرا ہے جو اپنی ست رنگ شعاعوں سے پوری قضا کو منور کرتا ہے۔ اس وجدانی ماحول میں ارشد تمام عمر ایک خاص رنگ، جذبہ یا محبت کا متلاشی رہتا ہے، وہ رنگ جو ایک جھماکا رہتا ہو اُس کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے اور سرشاری کی کیفیت پیدا کرتے ہوئے اوجھل ہو جاتا ہے اور اپنے پیچھے کئی سوال چھوڑ جاتا ہے:

”یہ رنگ کون سا ہے۔ یہ اتنی کم دیر کے لیے کیوں سامنے آتا ہے یہ کہاں

غائب ہو جاتا ہے۔ اس رنگ سے میرا کیا ناٹ ہے۔“ (ص ۱۳۸)

نغمہ و نور کی جو تصویر سید محمد اشرف نے کہانی کے کینوس پر ابھاری ہے اُس میں ارشد تمام عمر ایک مخصوص رنگ، جذبہ اور کشش کا متلاشی رہتا ہے۔ تثلیث کے یہ تینوں زاویے منسلک ہیں محبت سے اور ارشد کے لیے محبت ہی زندگی ہے۔ اسی لیے زندگی کے ہر موڑ پر اُس کو ایک لڑکی ملتی ہے جس میں وہ اپنا خاص رنگ تلاش کرتا ہے۔ ٹریجنڈی یہ ہے کہ جب جب اُسے وہ مخصوص رنگ اپنے قریب، بہت قریب، پھولوں کی مہک کی طرح محسوس ہوا، صبا نے آنکھیں شروع کیں اور پھر ہوا کے ایک تیز جھونکے نے فاصصے کو بڑھا دیا۔ اور ارشد ہمیشہ کی طرح دل مسوس کر رہ گیا۔ مثلاً بچپن میں جب وہ اپنی ماں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اپنے بھی بچوں میں اُسے سب سے زیادہ چاہے، پیار کرے اور اُس کا اظہار بھی کرے کیونکہ اُسے یقین ہے کہ وہ اپنی ماں کو سب سے زیادہ چاہتا ہے، اس لیے ماں بھی اس کو اتنی ہی شدت سے پیار کرے۔ ماں کے لیے یہ امتیاز اور اعتراف ممکن نہیں اور ارشد کو محبت کی تقسیم گوارا نہیں۔ بچپن کے ان ہی یام میں وہ یہ رنگ ارٹل میں ڈھونڈتے ہوئے ڈوری لال سے جلن محسوس کرتا ہے لیکن ارٹل اپنے پایا کے ساتھ چلی جاتی ہے اور ارشد اپنی پہلی پسند کا دوپٹہ ہوا میں اڑتا دیکھتا رہتا ہے اور اُس کے رنگ کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ

”یہ سفید ہے نہ پیلا نہ سرخ نہ نیلا۔ یہ سب رنگوں سے مل کر بنا ہوا کوئی

رنگ ہے۔“

تبھی تو وہ اُس کی شناخت نہیں کر پاتا ہے۔ جوانی کی طرف پہلا قدم بڑھانے سے پہلے ہی اُسے یہ رنگ غزالہ کے اُس پاس نظر آتا ہے اور شاید یہ اُس رنگ کی کشش کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ غزالہ

کے قریب، بہت قریب پہنچ جاتا ہے، اور سوچتا ہے کہ کھیل کھیل میں غزالہ اتنی زور زور سے سانس کیوں سینے لگتی ہے اور اُس کا چہرہ سُرخ کیوں ہو جاتا ہے؟ اس کھیل کو اتنی کیوں ناپسند کرتی ہیں؟ غزالہ کیوں اُسے اتنا پیار کرتی ہے؟ اور اُس کے کانوں کی لویں سُرخ ہو کر اندھیرے میں کیوں چمکنے لگتی ہیں؟ اور جب وہ بدن سے نکلتی گرمی اور اندروالے کمرے کی شرارت سے واقف ہو کر شادی کے لیے کہتا ہے تو غزالہ جواب دیتی ہے:

”تم مجھ سے بہت چھوٹے ہو۔ ایک دو سال کا فرق ہوتا تو ہو جاتی۔“

موقع کی نزاکت، ارشد کی سنجیدگی اور غزالہ کی غیر سنجیدگی سے قاری سمجھ لیتا ہے کہ یہ انکار محض عمر میں چھوٹا ہونے کی وجہ سے نہیں ہے اور وہ اُس وقت ہیرو کے اور قریب آ جاتا ہے جب ہیرو، یہ جملہ اُہراتا ہے:

”تم بھی دھوکہ دے گئیں غزالہ آپا۔ میں تو سمجھتا تھا کہ بس تم ہی مجھے ٹوٹ کر چاہتی ہو۔“

اس طرح غزالہ، ارشد کے خوابوں کو چکنا چور کرتی ہوئی ریلوے کے ایک بڑے افسر سے شادی کر لیتی ہے۔

رنگ کی تلاش جاری رہتی ہے، اُس میں بسی بھینی بھینی مہک ہیرو کو عائشہ کے قریب کرتی ہے۔ عائشہ بھی اسے بہت چاہنے لگتی ہے مگر اپنے پُر اسرار بدن کو چھونے سے منع کرتی ہے کیونکہ وہ پہلے ہی سے کسی اور کے ساتھ منسوب کی جا چکی ہے۔ ہوا کے دوش پر سوار، ارشد رنگوں کی تلاش میں بھٹک رہا تھا کہ گیتانے اُسے احساس دلایا کہ تم بوڑھے ہو رہے ہو۔ اور اُس کے سر سے ایک سفید بال توڑ کر اُس کے سامنے ثبوت کے طور پر پیش کر دیا۔ اُسے، یوسی گیتا سے بھی ہوتی ہے جو اُس کو اُس کا اصل روپ دکھا کر جھٹھوڑتی ہے اور وہ بس تلملا کر یہ صدا سن رہا جاتا ہے ”سائیں تیرے کارن چھوڑا شہر بلخ“

یہ سبھی کردار جو عمر کے مختلف موڑ پر اس سے ٹکراتے ہیں، زخموں میں اضافہ کرتے چھپ جاتے ہیں اور اُس کو اُس مقدس تک پہنچ دیتے ہیں جہاں وہ اپنا سب کچھ کھو چکا ہوتا ہے۔ زندگی کے اس موڑ پر وہ سوچتا ہے کہ کیا یہ سب کچھ مراب تھا؟ کیا زندگی رائیگاں چلی گئی؟ اور تب گیتا ایک ایک

لفظ پر زور دے کر کہتی ہے۔

”ارشاد بابا۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ ہاں میں تم سے سچ کہہ رہی ہوں۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ نہ تم ارٹل کو چاہتے ہو۔ نہ غزال۔ آپا کو۔ نہ عشو کو اور نہ ہی مجھے۔ تم بس ایک شخص کو چاہتے ہو۔ تم کو بتا دوں کون ہے وہ۔ وہ تم خود ہو ارشد تم خود۔ تم اپنے آپ سے محبت کرتے ہو۔ اور خود اپنی محبت سے محبت کرتے ہو۔“ (ص ۱۸۵)

جذبات اور احساسات کے لمس سے بھر پور اس نفسیاتی کہانی (ناولٹ) کا مرکزی کردار ارشد جو مختلف عورتوں سے محبت کرتا ہے، وہ دراصل اُن سے نہیں، خود سے محبت کرتا ہے اور شاید اسی لیے اس کہانی کا عنوان تلاشِ رنگِ رایگاں رکھا گیا ہے کہ اپنے سے عشق تو ز گسیت ہے جو اصلاً رنگِ رایگاں ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اشرف کا فکری اور فنی کیوس بہت وسیع ہے۔۔۔!

۱۔ ان کی کہانیوں میں معاصر حقیقت کا ایسا رویا (Vision) خلق کیا گیا ہے جس میں ماورائیت کی ایک جہت بھی مُستر ہوتی ہے۔

۲۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں واقعہ گہرے تجربے کے طور پر ابھرتا ہے اور وقوعہ کے فوری پن (Immediacy) کا تاثر زائل ہو جاتا ہے۔

۳۔ انھوں نے اپنی کہانیوں کی بنیاد Storyline پر استوار کی ہے اور وقوعات کی کثرت کے حوالے سے داخلی اور خارجی حقیقت کو باہم آمیز کیا ہے۔

۴۔ تجربے کے اکہرے پن، سپاٹ بیانیہ اور ابہام سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے اپنی تخلیقات میں ایسے عناصر کو جگہ دی ہے جو مفہوم کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

۵۔ انھیں بیان پر فنکارانہ دسترس حاصل ہے لہذا تحریر کا ہر جملہ قاری کو نئے حسیاتی منطقے سے روشناس کراتا ہے۔

۶۔ مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورت حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور جذباتی

تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا ہے۔

۷۔ اُن کے یہاں بیانیہ، تمثیلی اور استعاراتی طرز اظہار کو باہم آمیز کرنے کی مثالیں ملتی ہیں جس کی وجہ سے کہانی کی خواندگی پذیری (Readability) بڑھ جاتی ہے۔

”باد صبا کا انتظار“ کی تمام کہانیاں اور بحیثیت مجموعی اشرف کی زیادہ تر کہانیاں ماضی سے گریزاں تو نہیں ہیں لیکن اتنا احساس ضرور ہوتا ہے کہ وہ ماضی اور اس کے تمام عوامل و عناصر کا بڑی خوبصورتی سے تجربہ کرنے اور اس کا محاسبہ کرنے کے اہل ہیں۔ فن کاری یہی ہے کہ فن کار گزرے ہوئے کل لمحہ موجود اور لمحہ آئندہ کے درمیان اپنی تخلیقی ہنرمندی سے مشہداتی سطح پر تفہیم کی نئی راہیں ہموار کرے اور معنیاتی سطح پر حرف ربط کا فریضہ بھی انجام دے۔ سید محمد اشرف کی کہانیاں یقیناً ان دو تخلیقی تقاضوں کی تکمیل کی طرف لگاتار مائل ہیں جو ان کے ناقابل فراموش ہوتے جانے کا اشاریہ بھی ہے اور عصر حاضر کے بڑے فن کار ہونے کی علامت بھی۔



## ”چابیاں“

### طارق چھتاری کے تکنیک اور اسلوب کی نمائندہ کہانی

زندگی کی مختلف النوع تعبیروں اور تفسیروں کا مظہر ادب ہے اور ادب کی بے کرائیوں میں زندگی کی وسعتیں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب کا ایک طرّانہ مطالعہ، اس صداقت کا غماز ہے کہ طارق چھتاری نے زندگی کی مختلف جہات پر کافی غور و خوض کیا ہے۔ اور زندگی کو پرکھنے کا ایک الگ انداز اختیار کیا ہے۔ اپنے اس الگ انداز کے سبب ہی وہ افسانوی ادب میں ایک امتیازی شناخت تشکیل دینے میں کامیاب رہے ہیں۔ اُن کے منفرد فنکارانہ انداز کا نقشِ اول پہلی کہانی ”تین سال“ (مطبوعہ ۱۹۷۹ء) سے نظر آتا ہے۔ اس میں انھوں نے رائج بیانیہ کو توڑتے ہوئے Time Sequence کو بدلا ہے یعنی آخری لمحہ سے کہانی اُٹھاتا اور پھر وہیں پر لا کر ختم کر دیتا، فلیش بیک تکنیک کا یہ انداز ”کوئی اور“ میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ”گلوب“ تجرید، تمثیل، علامت اور اشارہ سے مزین ہے۔ لینڈ اسکیپ کی وسعت کی بدولت اس کو دنیا، کائنات اور اُس کی ہلچل کا استعارہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ”باغ کا دروازہ“ داستانوی طرز پر ہے۔ اس میں سننے اور سنانے والے دونوں موجود ہیں اور نجات دہندہ بھی نظر آتا ہے یعنی اس کہانی میں خوبی کے ساتھ نوک ٹیلز کے موٹیف استعمال ہوئے ہیں۔ ”نیم پلیٹ“ اس اینڈ گین کی تھیوری پر مبنی ہے۔ اس میں وجودی تجربے، تشخص کی گم شدگی اور تنہائی کے کرب کے وسیلے بنے ہیں اور ”بکیر“ میں افسانہ نگار نے بیانیہ کے سیدھے سادے انداز کو نہ اپنا کر لفظی تلازمہ خیال کے چھوٹے چھوٹے واقعات، جو مختلف وقتوں میں ظہور پذیر ہوئے ہیں اُن کو یکجا کرتے ہوئے فسادات کی لایعنیت کو ظاہر کیا ہے۔ ”دوسرا حادثہ“ انسانی فطرت اور جہالت کی کہانی ہے جس میں

حفظ و تقدم کے ساتھ شعور پر لاشعور کی فتح کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں منطری اسلوب کا سہارا لیتے ہوئے Narration کے بجائے Visuality پر زور دیا گیا ہے۔ یہ انداز ”چھلاوہ اور وہ“ میں بھی موجود ہے۔ ”پورٹریٹ“ اور ”شیشے کی کرچیں“ Reflection کی تکنیک پر ہیں جن میں رنگوں کا استعمال معنوی انداز سے کیا گیا ہے۔ ”ژمبان“ مسخ ہوتے ہوئے چہروں کی علامتی کہانی ہے۔ ”کھوکھلا پہیہ“ مونولاگ میں لکھی گئی ہے تو ”چابیاں“ ایک پسلی کی شکل میں قاری کے سامنے آتی ہے۔

آخر الذکر کہانی (چابیاں) قنی اعتبار سے نہایت مشکل مگر بے حد Effective ہے۔ پیچیدگی تو ان کی ہر کہانی میں ہے یہاں تک کہ ”دھوئیں کے تار“، ”دس بیگھے کھیت“، ”آدھی سیڑھیاں“، ”بندوق“ اور ”آن بان“ میں بھی۔ کیوں کہ ان کا بیانیہ سادہ نہیں ہے۔ ایجاز و اختصار اور ایمائیت کے ساتھ نثر پختہ ہے۔ روزمرہ، محاورے وغیرہ میں کمی نظر نہیں آتی ہے۔ وہ سوچ سمجھ کر الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ڈکشن (Diction) میں داستانی فضا، تمثیلی عناصر اور تلمیحات ہیں اور گزشتہ تہذیب و ثقافت کی عکاسی کرنے والے الفاظ سلیقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔

”چابیاں“ طارق چغتاری کے بیانیاتی ہنرمندی کی نمائندہ کہانی ہے۔ اسلوب اور تکنیک کے تمام واقع (Major) عناصر اس میں ظاہر ہو جاتے ہیں اور اس اعتبار سے منفرد بھی ہو جاتی ہے کہ یہ حقیقت اور خواب کی تکنیک کو خوبی سے پیش کرتی ہے اور اس کے توازن کو بھی برقرار رکھتی ہے۔ طارق چغتاری نے اس میں ”تخلیل نفسی“ سے خاصا کام لیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور ما شعور کے واقعات کو کہانی میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ انسانی زندگی کے تمام ظاہری و باطنی خول اترتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور قاری زندگی کی حقیقت سے آشنا ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مثلث کی شکل اختیار کیے ہوئے بڑے نظم و ضبط کے ساتھ ماضی اور حال کے واقعات کو لف و نشر کے انداز میں سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ یہ صورت حال آغاز سے اختتام تک برقرار رہتی ہے۔ کہانی اس جملہ سے شروع ہوتی ہے:

”مباگر یہ تے گریڈ تے اُس کے ہاتھ ندری طرح زخمی ہو گئے، وہ کئی برس

سے ملے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اُسے کس چیز کی تلاش ہے؟ یہ تو خود بھی نہیں جانتا مگر اُسے لگتا ہے کہ وہ چیز ضرور کسی جگہ کھنڈریہ دلدل میں چھپی ہوئی ہے۔“ (ص: ۱۹۳)

ملے میں کچھ تلاش کرنے کی کوشش کے منظر کو ذرا وسیع کریں تو ملے، کھنڈر، دلدل اور پھر ان تین لفظوں کی مناسبت سے وقت اور سوچ کی طنائیں کھینچتی رہتی ہیں۔ راوی اپنے ارد گرد البرٹ، مہویر اور ابن سعید کو متحرک پاتا ہے۔ اپنی ہی شخصیت کے یہ تین پہلو دوستی اور دشمنی کے کھیل کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور پھر ان ہی میں وہ اپنے آپ کو تلاش کرتا ہوا اپنے بچپن میں پہنچ جاتا ہے جہاں اُس کے اپنے مکان کا ملبا، ماں اور اُس کے سونے کا چمکتا ہوا دانت شعور اور شعور کی آنکھ بھولی کھیلتے ہیں۔ یہ مثلث کی شکل کبھی دوپٹہ، اسکارف اور آئینہ بن کر کبھی چاندی کی انگلی، مہویر کے جینو اور نقشیں پیالہ کی صورت میں اور کبھی تابنے کی صندوقچی، چاندی کی چھتری اور سنہرے حروف میں لپٹے ہوئے کپڑے کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہ اس مثلث کی چہل پہل اور گہما گہمی میں اپنے آپ کو تنہا پاتا ہے اور جب وہ تنہائی اور بے چینی کا سبب تلاش کرتا ہے تو ایک چمکیلی چیز اُس کی رگوں میں خون بن کر دوڑتی ہے، مشرق سے مغرب کی طرف اور مغرب سے مشرق کی طرف راوی اور قاری، دونوں کی سوچ مدغم ہوتی ہے کہ کیا دوڑنا اور بھگنا ہی زندگی ہے؟ کیا ہلچل کی تہوں میں سکون ہے یا سکون کی تہوں میں ہلچل یا پھر زندگی تضادات کا مجموعہ ہے اور شخصیت کو کسی جگہ قرار نہیں!!

طارق چغتاری کی اس طویل اشاراتی کہانی پر بہت گفتگو ہوئی ہے۔ ابھی چند ماہ پہلے ہمارے دوست پروفیسر طارق سعید نے اس افسانے کے تناظر میں ”مشرق و مغرب کی کشمکش“ کے مذکورہ قصبے کی اپنے طور پر تشریح کی ہے اور خاکسار کی تنقیدی تعبیر کی مزید توسیع کرتے ہوئے لکھا ہے:

”کیا ہے مشرق اور کیا ہے مغرب؟ مغرب، مشرق کو دنیا نویں بو عقل اور جہالت جو قرار دیتا ہے اور خود کو معقولات و ریاضیات اور تکنیک کا حامل، علم محض کا داعی اور نفس انسانی کی ضرورتوں کا کفیل بتاتا ہے۔ مغرب،



مشرق کی روح و ضمیر کا منکر تو ہے ہی، اس کی اقدامی تحریکات کو بھی اندھیرے کی کھوج قرار دیتا ہے۔ اور تو اور خود مشرق بھی مغرب کی 'چمک' سے لرزہ بر اندام ہے۔ رشک نہیں بلکہ حسد کا شکار ہے۔ مزید حیرانی یہ کہ مشرق کو اپنی اس ظلمت پسندی (اندھی دوڑ) کا احساس تک نہیں بلکہ وہ اسے نوز علی نور سمجھتا ہے۔" (اردو نامہ ص: ۱۲۸، نومبر ۲۰۱۷ء، ممبئی یونیورسٹی، ممبئی)

نتیجاً بات پھر اسی محور معنی پر مرکوز ہوتی ہے کہ زندگی، تضادات کی شکار ہے اور اس کا اضطراب از حد زیادہ ہے۔

## (ii)

تخیر، تجسس اور استفہام کی کیفیت سے بھرے ہوئے اس افسانہ کے مطالعہ سے جو پہلا تاثر ابھرتا ہے وہ یہ کہ 'چابی' زندگی کا ایک قدم ہے، بڑھتا قدم۔ اگلے قدم کس جانب اٹھایا جائے جس سے زندگی کی گتھیاں سلجھ سکیں اور انسان کامیابی کی منزل پاسکے۔ سفر کی دھن، جوش اور پھر جنون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پہلا خواب جس منظر کو اجاگر کرتا ہے وہ ہے منزل تک پہنچنے میں پیش آنے والی دشواریوں کا منظر۔ جس میں کائنات کی بڑی بڑی جھاڑیاں، عجیب و غریب مخلوق جس کی شکل ہاتھی کی، منہ شیر کی طرح اور پاؤں انسانوں کی مانند ہیں۔ پھر اپنا گھر، اپنا بچپن، مانی اماں کی سویوں والے مردہ شہزادے کی کہانی، پیاس کی شدت، دلدلی زمین وغیرہ وغیرہ۔

تاریخ شاہد ہے کہ خوابوں اور ان کی تعبیروں سے اردو ادب میں بڑا کام ہوا گیا ہے۔ مثنویوں، داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں انھیں منطقی طور پر پیش کیا گیا ہے مگر اس افسانہ میں غیر منطقی رویہ اختیار کرتے ہوئے خواب کے اندر سوچ کو اجاگر کیا گیا ہے۔ یہ سوچ کردار کی نفسیات اور کیفیات سے قاری کو متعارف کراتی ہے، موضوع پر روشنی ڈالتی ہے اور پیش بینی کا کام کرتی ہے یعنی چابیاں خاکہ تیار کرتی ہیں محل کا۔ خوابوں کا ایسا محل جو ہزاروں میل دور مشرق میں واقع ہے اور جس میں داخل ہونے کے سو دروازے ہیں اور ہر دروازے میں دس تالے ہیں اور ہر تالا دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ کہانی کے ہیرو کی پہلی کوشش اسے صندوقی تک پہنچا دیتی ہے جس

میں دو ہزار چابیاں موجود ہیں۔ دوسری کوشش محل کی تلاش اور اُس میں داخل ہونے کا جتن ہے۔ مسافر صحراؤں، دریاؤں، جھاڑیوں اور پلنڈیوں سے ہوتا ہوا انجانی منزل کی طرف رواں دواں ہے کہ ایک بستی میں پہنچتا ہے جہاں اُسے سہارا دیتی ہے ایک صعب نازک جوتی اور پھر وہ خود اُس کا سہارا بن جاتا ہے۔ دراصل حسین لحات مشکل ہی نہیں، تلخ ترین حالات میں محبت و اپنائیت کا مداوا ثابت ہوتے ہیں، ذہنی اور روحانی سکون کا سبب بنتے ہیں۔ صبح و شام، کوہ و دشت میں بھٹکانے والا نڈھال مسافر رفتہ رفتہ یہاں کی نرم گرم چھاؤں میں عافیت تلاش کرتا ہے اور اصل تلاش سے غافل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ اب اُسے معلوم ہو گیا ہے کہ وہ محل بس سامنے والی پہاڑی کے اُس طرف ہے، جب چاہے گا پہنچ جائے گا۔ دراصل زندگی کی حقیقت یہی ہے جب خواہش، آرزو پوری ہونے کے قریب ہوتی ہے تو اتنی دیر ہو چکی ہوتی ہے کہ منزل سامنے ہونے کے باوجود وہ ماند پڑ جاتی ہے۔ یہی زندگی کا فلسفہ ہے اور یہی کہانی کی تھیم بھی ہے:

”خوشی کا تعلق صرف خواہش کی تکمیل سے نہیں ہے بلکہ مناسب وقت پر خواہش کی تکمیل سے ہے۔ خواہشیں اکثر پوری ہوتی ہیں مگر خوشی شاذ و نادر ہی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ شاید وہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اتنا وقت گزرنے کے بعد، اتنی محنت اور تکلیف برداشت کر کے محل تو ملنا ہی تھا۔ یہ اس کی اجرت ہے، یہ اس کا حق ہے۔ یا پھر یہ اطمینان تھا کہ محل قریب ہے اور چابیاں اس کے پاس ہیں۔“ (ص: ۲۱۴)

عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ انسان آزادی چاہتا ہے مگر کوئی آئیڈیل بھی اپنے آپ پر مسلط کر لیتا ہے۔ وہ آگے بڑھنا چاہتا ہے لیکن رشتوں سے دامن بچا بھی نہیں پاتا ہے اور پھر خود ہی محسوس کرتا ہے کہ اُس کے اپنے تسلیم کیے ہوئے رشتے بیڑیاں بن گئے ہیں اور پھر وہ ایک دوسرے میں پیوست رشتوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کے جتن کرتا ہے جیسے وہ اپنی ماں کی چمکتی ہوئی سونے کی زنجیر کو ایک پل میں توڑتے ہوئے اُس کا دوسرا مصرف نکال لیتا ہے

”جب وہ اگلے شہر میں داخل ہوا تو اُس کی ماں کی آخری نشانی سونے کی ایک موٹی زنجیر اُس کے گلے سے کھل کر پیروں کی طرف سر کی، رکاب بنی

اور وہ کود کر گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو گیا۔“ (ص: ۱۹۸)

دوسرے خواب سے پہلے وہ زمین کے آخری سرے تک پہنچ جاتا ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے اُس نے ماں کی آخری نشانی بھی چھ کر گھوڑا خرید لیا تھا۔ ماں کی دی ہوئی سونے کی زنجیر دوران سفر اُس کے گلے سے گھل کر علامتی ڈھنگ سے رکاب بنی تھی اور وہ گھوڑے کی پیٹھ پر سوار ہو کر یہاں تک پہنچا تھا۔ علامت تجرید کی شکل اختیار کرتی ہے اور سفر کی تکان سے ٹڈیال مسافر کی رانوں کی گرفت سے گھوڑے کی پیٹھ پھسلتی ہے اور سمندر کے پُر کیف سفر کا پیش خیمہ بنتی ہے۔ قدرت یہ ہے کہ خواب کے اس حصہ میں کیفیت کے لمس کے بیان کو قاری کا ذہن قبول ہی نہیں محسوس بھی کرتا ہے۔ مسافر اپنی من چاہی منزل کے حصول کے لیے تصویروں کے تینوں نقش کو مسخ کر دیتا ہے، چہرہ کو نوچ ڈالتا ہے، انھیں قتل کر دیتا ہے۔

تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو ملحوظ رکھیں تو منظر نامے پر ابھرنے والے یہ تین رویے بڑی ایمائیت کے ساتھ آری کی، دراوڑی اور سامی نسلوں کی شکل اختیار کر پتے ہیں۔ علامتی طور پر، اشراروں ہی اشراروں میں تین تہذیبیں بن جاتی ہیں۔ ہند، اسلامی اور عیسائی تہذیب۔ اور فرائڈ کے تین ذہنی سطحوں کی نمائندگی بھی ان ہی کے ذریعے ہو جاتی ہے لیکن افسانوی ہنر دریا کو کوزے میں بند کر لینے والا ہے، پلک جھپکتے صدیوں کے منظر بدل دینے والا تمثیلی انداز ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار تینوں رویوں کو مثلاً دینے کے بعد فاتح کی حیثیت سے منزل کی طرف بڑھتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ اردو ادب میں خوابوں سے بڑا کام لیا گیا ہے۔ افسانہ ”چابیاں“ کی خواب تکنیک کو ہمارے ساتھی، پروفیسر طارق سعید ”حقیقت نگاری“ کے فن پر منطبق کرتے ہیں۔ وہ اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ”آب حیات کی جستجو میں خوابوں میں سرگرداں ہونا، کیا زبردست Paradox ہے۔“ اس بابت مزید لکھتے ہیں: ”یہی حقیقت مشرق ہے جو صرف خوابوں کا شکار نہیں بلکہ خواب غفلت کے مزوں کو معراج حیات تصور کرتا ہے۔ یہ مزے بھی عجیب و غریب ہیں۔ عجیب یوں کہ راتوں رات، قصر سلیمان کا خواب دیکھتے ہیں اور غریب یوں کہ بیچارے فی الواقع شہر ظلمت کے باسی ہیں۔“ (ایضاً، ص: ۱۲۹) مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ خوابوں کو حقیقت میں تبدیل کرنے کا ہنر، افسانہ ”چابیاں“ میں مکمل آب و تاب کے ساتھ موجود

ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”چابیاں“ کے بیانیوں میں موجود، تیسرا خواب، خوابِ غفلت بن کر ابھرتا ہے۔ گرفتاری اُسے اپنے حصار میں لیتی ہے اور وہ بے نام شخص جس نے حیوانی کے کہنے سے اپنے آپ کو سندپ تسلیم کر لیا، وہ گھریلو اور دنیاوی چیزوں میں اس حد تک الجھ جاتا ہے کہ اس میں کاہلی اور سستی پیدا ہوتی جاتی ہے اور وہ ان کے جواز کے بہانے تراشتا ہے۔ وہ اس وجہ سے کہ اُس نے جن باتوں کو کبھی ترجیح نہیں دی، اب وہ انہیں میں الجھ گیا ہے۔ فتح حاصل کرنے کے بعد بھی وہ ایک نرغے میں ہے کیوں کہ وہ تینوں رویے اس کے بچے میں الجھ گئے ہیں اور وہ دُور کھڑا ہے۔ اس خواب کی تعبیر یہ ہے کہ وہ اپنے مقصد میں تندی سے لگنے کے بجائے دنیاوی کاموں میں الجھ جائے گا۔ یہی تعبیر ہے اور یہی پیشین گوئی۔ اشارے ان ہی باتوں کی نشان دہی کرتے ہیں کہ جو خواب میں ہوتا ہے وہی افسانہ میں آئندہ ہونے والا ہے۔ پیش کش کا انداز جُداگانہ ہوتا ہے کہ قاری فوری سمجھ نہیں پاتا ہے بلکہ اگلے حصہ کو پڑھ کر محسوس کرتا ہے۔ تشبیہات، استعارات اور اشارات کے ساتھ ساتھ طاری چھتاری نے تلخیصات اور قدیم متن کے حوالوں سے بھی کام لیا ہے جیسے مچھلی کے پیٹ کو پھڑنے، درخت کے تنے سے نمودار ہونے اور دیوار کے گرنے کو تبلیغ کے طور پر پیش کرنا یا پھر یوسف خاں کبیل پوش کے سفر نامے ’عجائبات فرنگ‘ کا حوالہ۔ مثلاً:

”اُسے یاد آیا ابن سعید جب مہاور کا کبیل اوڑھ کر البرٹ سے ملنے سفر پر نکلا تو کن کن دشواریوں کا سامنا کیا تھا۔ ”راہ میں موضع طور ملا، وہاں پہنچا اور اونٹ پر سوار ہو کر کوچ طور چلا۔ طور سے کوچ طور تک چار روز کی راہ تھی۔ راستے میں بلندی سے نشیب میں بہتا ایک چشمہ نظر آیا، وہیں ایک بھجور کا درخت تھا۔ دیر تک وہاں بیٹھ کر سُستایا۔ جب کوچ طور پہنچا تو پھولا نہ سٹایا۔ پہاڑ کے اوپر ایک قلعہ بنا تھا، وہیں ایک مکان گنبد دار تھا۔ حضرت موسیٰ اسی جگہ روشنی اور تجلّی خدادیدہ کر سجدے میں گرے تھے۔ وہ پتھر دیکھا جس پر حضرت موسیٰ کی پیٹھ کا نشان تھا۔ کیا کیا عجائبات دیکھے اور پھر سفر کے لیے کمر بستہ ہوا۔“ (ص ۲۰۴)

یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ افسانہ نگار نے اس نکتہ پر خاصا زور دیا ہے کہ محل کو پانے سے زیادہ خوشی اُس کو محل کی چابیاں ملنے سے ہوئی تھی کیوں کہ وہ منزل کا آغاز تھا، غنیمت ان شباب تھا۔ اب اگر اسی دوران، حسبِ منشاء محل جاتا تو خوشی دوبالا ہو جاتی یعنی وقت پر تکمیل نہ ہونے کی بنا پر خوشی کا احساس نہ پڑتا چلا جاتا ہے۔ ”محل“ بھی ”چابی“ کی طرح استعارہ ہے زندگی کا۔ اور زندگی کو متحرک کرنے والی جو شے یہاں مستعار لی گئی ہے وہ ”چمک“ ہے۔ چمک ارتعاش پیدا کرتی ہے، حواسِ خمسہ میں ہڈت اور دورانِ خون میں تیزی لاتی ہے، کچھ کرنے کی آرزو کو بے حد فعال بناتی ہے تبھی تو ابنِ آدم کی ترجمانی کرتے ہوئے شاعر کہہ اُٹھتا ہے:

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے

گر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے

زندگی کی حقیقت، موت کے تصور کے بغیر اور خوشی کا تصور غم کی حقیقت کے بغیر مکمل نہیں اور روشنی بے معنی ہے، اندھیرے کے بغیر۔ کہانی بھی انھیں تضادات کو منعکس کرتی ہے کہ جہاں ’جیوتی‘ ہے وہیں اندھیرا ہے لہذا ’سندیب‘ روشنی کی حقیقت جاننے کے لیے اندھیروں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ سوچ کر کہ چلنا ہی زندگی ہے۔ طلب، چاہت اور ملک بن کر اُسے آگے بڑھنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ تک و ذور ایسا نہیں جاتی اور آخر ایک دن:

”خوشی سے نظریں آسمان کی طرف اٹھ گئیں۔ صبح ہو رہی تھی اور روشنی

آسمان پر پھیلنے لگی تھی۔ کتنے تاریک گیوں کے بعد آج صبح ہوئی ہے، اس

نے سوچا اور صندوقچی کھولنے لگا۔ سورج کی پہلی کرن صندوقچی کے اندر

داخل ہوئی تو اس کی آنکھیں چندھیا گئیں۔ صندوقچی میں بے شمار چابیاں

چمک رہی تھیں۔“ (ص ۱۹۷)

’چمک‘ کو افسانہ نگار نے ماضی اور حال کے واقعات کو ترتیب دینے اور کچھ کر دکھانے کی جستجو کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کالراج کا کہنا ہے کہ:

”خیالات ایک دوسرے کو براہِ نیخت کرنے کی طاقت رکھتے ہیں اور ہر

جزوی نمائندگی اُس کلی نمائندگی کو حرکت میں لاسکتی ہے جو کبھی ماضی میں

اُس کا حصہ تھی۔“ (ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، ص: ۲۶۴)

کہانی کا بغور مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ تین اضافی چہروں والا ایک شخص دو ہزار چابیوں والے محل کی تلاش میں نکل پڑا ہے یعنی اس چوکھی شخصیت کا مرکز و محور ایک بے قرار و مضطرب شخص ہے۔ اسی لیے جیوتی اُس شخص کا نام سندیپ (روشنی دینے والا) رکھ دیتی ہے۔ اُس کے ارد گرد مہاویر، ابن سعید اور البرٹ کے نام کی شخصیتیں ہیں جن کی اپنی اپنی شناخت ہے۔ مہاویر ظاہری سطح پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور مذہب کی نمائندگی کرتا ہے لیکن علامتی طور پر تمام مذاہب کا استعارہ بن کر رونما ہوتا ہے اور دنیا کو تیاگنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ ابن سعید ذات کا وہ حصہ ہے جہاں صحرا کی دھول اور آنکھوں پر چھایا ہوا غبار ہے، دولت ہے، تجارت ہے۔ البرٹ کے پاس بھی بہت کچھ ہے۔ چھوٹی چھوٹی چیزوں پر قناعت ہے اور معمولی عیش و آرام ہے اسی لیے اُس کو تھیک اور اسکاچ میں پناہ لیتا ہے لیکن وہ جس کا ابھی تک کوئی نام ظاہر نہیں ہو پایا تھا، نام کی بے معنویت کو جانتا ہے، اور سفر کے واسطے رات کی تاریکی کا انتخاب کرتا ہے:

”دن کی روشنی میں البرٹ، مہاویر اور اونٹوں والا تاجرا بن سعید تو راہ میں آ

کھڑے ہوتے ہیں۔“

البرٹ کہتا ہے:

”اندھیرے میں ڈھونڈنا فضول ہے“ تو مہاویر صدا لگاتا ہے۔

”اندھیرے میں تو میں اپنی کنیا کا راستہ بھی بھول جاتا ہوں“ اور ابن

سعید، مہاویر کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے:

”اندھیرے میں تو میرے تمام اونٹ، چاندی کے پیالے اور کھجوروں

کے درخت بھی گم ہو جاتے ہیں اور میں انھیں تلاش کرنا بھی چاہوں تو

نہیں کر سکتا۔“

مگر اُس کی (سندیپ کی) آنکھوں میں چمک اکثر بجلی کی طرح کوندتی ہے۔ اُس کا یقین

ہے کہ:

”مجھے جس چیز کی تلاش ہے، اس کی چمک اندھیرے کو نیست و نابود کر

دے گی۔“

اپنی ہی شخصیت کے وہ تین روئے جو راہ میں حائل ہو رہے تھے، انھیں اُس نے مٹا دیا تھا، اپنے عزم، اپنی قوت مدافعت کی بدولت۔ اُس میں حوصلہ تھا، خواب کی حقیقت کی شکل دینے کا عزم تھا، کچھ پانے کچھ دکھانے کی لگن تھی لہذا ہر رکاوٹ کو توڑتا ہوا آگے بڑھتا چلا جا رہا تھا، اور جب بھی تھکاوٹ کا احساس ہوتا یا رفتار سُست ہوتی تو وہ محسوس کرتا کہ اُس کی شخصیت کے دیگر حصے مانع ہو رہے ہیں تب وہ چاق و چوبند ہو جاتا، یہ سوچ کر اُسے تقویت ملتی کہ اُس نے البرٹ کو قتل کر دیا تھا، ابن سعید اور مہاویر بھی اب مُردہ ہیں۔

(iv)

انسانی خواہشات اور نفسیات کو طارق چھتاری نے خواب کے لاحقہ (Format) میں پیش کیا ہے یعنی انھیں کردار کے عمل سے ظاہر کرنے کے بجائے خواب میں پایہ تکمیل تک پہنچتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ لہذا لاشعور میں دے احساسات خواب میں وجود اختیار کر لیتے ہیں اور قاری اُن کے توسط سے اُن کیفیت تک پہنچ جاتا ہے جو کردار کے اندر پوشیدہ ہیں مثلاً چوتھا خواب یہ احساس دلاتا ہے کہ کن لوگوں نے اُسے الجھایا یعنی اندرونی کیفیت کا تہہ در تہہ احساس۔

انسان روایتی بندشوں کو توڑنا چاہتا ہے۔ نئی فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اپنی راہ کا خود تعین کرنا چاہتا ہے تاکہ اُسے من چاہی منزل کی طرف بڑھنے کا موقع ملے۔ لیکن یہ بھی انسان کی فطرت ہے کہ وہ لاشعوری طور پر اپنی ذہنی آزادی کو خود سلب کرتا ہے اور کسی گڑھے ہوئے تھوڑے کے تحت رکاوٹ کھڑی کر دیتا ہے۔ کبھی عقائد کے وسیلے سے، کبھی چاہت کے توسط سے اور کبھی اپنے ماضی کے ہاتھوں بے بس ہو کر جیسے کہانی کا مرکزی کردار جب خود سندھپ کی شکل میں گھر گریہستی کے چکر ویوہ میں گرفتار ہوتا ہے تو دیکھتا ہے:

”نٹھے سے رتھ میں بچے کو بٹھا کر مہاویر باغ کی سیر کر رہا ہے۔ ابن سعید

نے اس کے ہونٹوں سے اپنا نقشیں پیالہ لگا دیا ہے اور البرٹ اس کے لیے

بہت سے کھلونے خرید لایا ہے۔ چھوٹے تالوں والی صندوقچیاں، چابی

سے چلنے والی موٹر گاڑیاں۔ اور وہ خود اجنبیوں کی طرح اپنے بچے سے دور

”کھڑا ہے۔“ (ص: ۲۲۱)

عام طور سے یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ کہانی جتنی مشکل ہوتی جاتی ہے افسانہ نگار اتنے ہی اشارے (Clue) دیتا جاتا ہے۔ طریق چھتاری نے بھی اس بے حد تہہ دار اور پیچیدہ کہانی میں آنے والے واقعے کی پیشگی ملامت (Fore Shadowing) کے سہارے قاری کو بہت سے سُراغ دیے ہیں مثلاً:

”سندیپ نے منہ کو اٹھ کر آسمان کی طرف اُچھاں دیا۔ جیوتی مُسکرا دی

اور بولی۔ بالکل تم پر گیا ہے۔“

یہ اولوالعزمی اور بلند یوں کو نُچھو لینے کی لگن کا اشارہ ہے۔

”ناف میں مشک چھپائے ہرن کی طرح“

نئی دُنیا کی تلاش، شہرت اور مقبولیت کا اشارہ ہے۔

”اس سال دوڑ میں اُسے پہلا انعام ملا ہے“

بھگتی زندگی اور قصیدہ سفر کا اشارہ ہے۔ اس اشارے میں زندگی کا وہ تضاد بھی پنہاں ہے

جہاں پڑھائی سے زیادہ دلچسپی اندرونی خواہش کے طور پر انجانی منزل پر پہنچنے کی ہے۔

”مٹا اب لو اور دو گیارہ سال کا ہو گیا۔“

محاورہ کا وہ بامعنی استعمال جو تھیم کی طرف لے جاتا ہے اس لیے کہ اُسے آخر میں وہاں سے

بھاگنا ہے۔

عمر کا تضاد، سوچ کا تضاد اُس وقت ابھر کر سامنے آتا ہے جب بچے کی آوارہ گردی اور بے

مصروف بھاگتے رہنے پر قدغن لگانے کی غرض سے اُس سے سوال کیا جاتا ہے تو وہ جواب دینے

کے بجائے نہایت اعتماد کے ساتھ سوال کر دیتا ہے:

”بابا، آپ نے ننھی کی قبر دیکھی ہے؟ سامنے والی پہاڑی پر، جہاں سے

پُرانا ٹوٹا ہوا محل دکھائی دیتا ہے۔“

دونسلوں کا یہ تضاد نئی نسل کی امگ شناخت کا اشارہ ہے۔ اس طرح کے درجنوں اشارے یہ

تاثیر دینے میں کامیاب ہیں کہ ہر نسل اپنا امگ آئینڈیل رکھتی ہے اور جن میں کچھ کر دکھانے کی لگن



ہے وہ اُنہی سمت کا انتخاب کرتے ہیں جیسے مچھلی دریا میں بہاؤ کی طرف نہ جا کر مخالف بہروں کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ یہی سلسلہ ہزاروں سال سے چل رہا ہے خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے ظاہر نہیں کیا ہے کہ ”پھر کیا ہوگا؟“ مگر قاری بین السطور کو بھانپ لیتا ہے، پیش آئند واقعات کے تانے بانے سن لیتا ہے۔ مثلاً یہ خواب:

”محل کے تمام دروازے آپ ہی آپ کھلتے جا رہے ہیں برابر کے کمرے سے گردن جھکائے ایک شخص نمودار ہوتا ہے اور دونوں ہاتھ آگے بڑھا کر ایک چمڑے کا کوڑا اُسے پیش کرتا ہے۔ وہ جیوتی پر کوڑے برسائے لگتا ہے۔ جیوتی کے کپڑے جگہ جگہ سے پھٹ جاتے ہیں اور بدن سے خون بہہ رہا ہے۔ بال الجھے ہوئے ہیں۔ اور آنکھوں کا کاجل آنسوؤں کے ساتھ بہہ کر رخساروں پر پھیل گیا ہے۔ وہ جیوتی پر ان گنت کوڑے برس چکا ہے۔ جیوتی فرش پر پڑی تڑپ رہی ہے اور اپنی مدد کے لیے اسی کو پکار رہی ہے۔“

”سندھپ..... میرے سندھپ..... مجھے بچاؤ۔“

اُس کا ہم شکل پھٹے کپڑے پہنے کوئے میں گردن جھکائے کھڑا ہے۔

”وہ ہے تمہارا سندھپ۔ پکارو اسے، وہ مجبور ہے، وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا۔“

”بابا!!.....“

اس کے کانوں میں مٹا کے چیخنے کی آواز آئی۔ دونوں سنتری مٹا کورسیوں سے باندھے گھسیٹے ہوئے لارہے تھے۔ اُس نے دیکھا مٹا کے جسم پر بے شمار مکڑی کے جالے لپٹے ہوئے ہیں۔ ایک سنتری نے اس کے بال پکڑ کر اوپر اٹھایا۔ مٹا منہ کھولے اسے تک رہا ہے۔ اس نے مٹا پر بھی کوڑے برسائے شروع کر دیے ہیں۔

”بابا..... بابا“

”منا بُری طرح چیخ رہا ہے۔ اس نے آنکھیں بند کر لیں اور منا پر کوڑے  
برساتا رہا۔ جیوتی چیخ رہی ہے۔“

منا منا (ص: ۲۲۶-۲۲۷)

خواب کے اس منظر میں محبت اور غصہ کا ملا جلا اظہار ہے۔ لفظوں کے سہارے  
آنکھوں کے سامنے چلتی ہوئی تصویر سے قاری کو ہمدردی ہو رہی ہے مگر اس ہمدردی کا اظہار فن کار  
الفاظ میں نہیں کرتا کہ یہ فن افسانہ نگاری کے اصول کے خلاف ہوگا۔ جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے  
کہ یہ کہانی حقیقت اور خواب کے وسیلے سے لکھی گئی ہے اس لیے داہمہ (Fantasy)  
اور حقیقت (Reality) دونوں ساتھ ساتھ ہیں۔ تکنیک اور موضوع کا گہرا تعلق اس لیے بھی نظر  
آتا ہے کہ فن کار نے زندگی کی حقیقت کو خواب کی شکل میں اور خواب کی زندگی کو حقیقت کے طور پر  
پیش کیا ہے۔

در اصل یہ خواب اُس کیفیت کا نتیجہ ہے جس میں کہانی کا مرکزی کردار (سندھپ) مبتلا ہے  
یعنی جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جیوتی اور منا ہی منزل مقصود تک پہنچنے میں حائل ہو رہے ہیں تو وہ  
خواب میں اُن کو سزا دینے کی حالت کے منظر کو دیکھتا ہے۔ اس منظر میں اُن کو اذیت کی کیفیت میں  
مبتلا دکھا کر قاری کو یہ تاثر بھی دیا جا رہا ہے کہ سندھپ موجودہ صورت حال سے بے زار ہوتے  
ہوئے بھی اُن سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔ آخر میں منا اور جیوتی کی چیخ پکار سن کر اُس کی ”ککھ کھل  
جاتی ہے لہذا اس خواب کی تعبیر یہ ہوئی کہ اب وہ اپنی منزل پر پہنچنے میں کامیاب ہونے کے بجائے  
دنیا کے اسی حصار میں گردش کرتا رہ جائے گا۔ یہ خواب بھی دوسرے خوابوں کی طرح پیشین گوئی  
ہے، آواز دینے کی کوشش یا چیخ پر مکمل خواب کا ٹوٹنا اس کی واضح مثال ہے۔

اشاریت، ایمائیت اور طنز سے بھرپور، حقیقت اور خواب کی تکنیک پر لکھی گئی کہانی  
”چابیاں“ کائنات کی دائمی سچائی اور متبدل زمانے کے فرق کو منعکس کرتی ہے۔ قاری بین السطور  
کو پڑھتے ہوئے جان لیتا ہے کہ روزِ اول سے ترقی کے دروازے پر پُر اُفعل دو چابیوں سے گھلنے  
رہا ہے یعنی عقل اور عمل سے۔ جیسے جیسے انسان عقل اور عمل کے قریب ہوتا جاتا ہے، ترقی کرتا جاتا  
ہے لیکن جب جب محض دنیاوی چمک دمک اُس پر مسلط ہوتی رہی ہے وہ فریب میں مبتلا ہوا ہے

اور سراب کی طرف بھاگا ہے۔ سراب کو سمندر سمجھ کر بھاگتے رہنے میں کیا کچھ چھوٹ رہا ہے، ٹوٹ رہا ہے اُسے اس کا احساس نہیں، اور جب احساس ہوتا ہے تو بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ اس ڈہنٹی، نفسیاتی اور اضطراری کیفیت کو طارق چغتاری نے اپنے مخصوص فنی حربوں کے ساتھ فرائیڈ کی تحلیل نفسی کی تکنیک کے ذریعے اُجاگر کیا ہے۔ انھوں نے شعور، تحت الشعور اور لا شعور کے واقعات کو مذکورہ کہانی میں اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ یہ اُن کی نمائندہ کہانی بن گئی ہے۔



## انیس رفیع کے تخلیقی سفر کا معروضی مطالعہ

### ۱۔ انیس رفیع زندگی کے آئینے میں

انیس الرحمن خاں ادبی حلقے میں انیس رفیع کے نام سے مشہور ہوئے۔ وہ ۵ جنوری ۱۹۴۵ء کو سلیم آباد، بھلہر گاؤں، تھانہ حاجی پور ضلع ویٹلی میں پیدا ہوئے۔ پرائمری تعلیم آبائی گاؤں میں حاصل کی۔ کلتہ مسلم آرٹس سے ہائی اسکول، مولانا آزاد کالج سے انٹر اور بی اے (آنرز)، یونیورسٹی کالج آف آرٹس سے علم سیاسیات میں ایم اے اور لاء کالج کلتہ سے ایل ایل بی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۶۹ء میں پہلا تقرر حاجی پور، ویٹلی کے جے ایل کالج (بہار یونیورسٹی) میں لیکچرار کی حیثیت سے ہوا۔ ۱۹۷۵ء میں UPSC کے ذریعے آل انڈیا ریڈیو گورکھپور میں پروگرام ایگزیکٹو کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ ۱۹۸۰ء میں آکاش وانی کلتہ اور ۱۹۸۹ء میں پنڈت تادلہ ہوا۔ ۱۹۹۱ء میں، منڈی ہاؤس میں دور درشن کے اسٹنٹ اسٹیشن ڈائریکٹر کی حیثیت سے تعینات ہوئے۔ چھ ماہ کے لیے فلم انسٹی ٹیوٹ پونا (مہاراشٹر) میں اور پانچ سال کلتہ میں قیام پذیر رہے۔ ۱۹۹۷ء میں ڈائریکٹر ہو کر ڈیر وگڑھ (آسام) دور درشن کی ذمہ داریوں کو سنبھال ۲۰۰۰ء میں گھر سے قریب، مظفر پور آ گئے۔ ۲۰۰۳ء میں کوہیما (ناگالینڈ) تادلہ ہوا۔ کوہیما سے ہی ریٹائر ہوئے۔ سبکدوش ہونے کے بعد دو سال پنڈے کے انٹوسینٹر میں درس و تدریس سے منسلک رہے۔ ۲۰۰۸ء سے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بحیثیت وزیٹنگ فیلو کے اردو ماس کمیونیکیشن میں تدریس کے تعلق سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔

### ۲۔ انیس رفیع کے افسانوں کا منظر و پس منظر

انیس رفیع کی کہانیوں کے منظر و پس منظر سے جس معاشرے کی واضح تصویر ابھر کر آتی ہے وہ صوبہ بہار اور اس کے قرب و جوار کی ہے۔ اس معاشرے کو انھوں نے روز اول سے ذہن نشین

کیا اس میں کھیت کھلیاں، کسان مزدور، کچے پتے مکان، دھول بھری سڑکیں، گائے، بیل، بھینس اور ان کے طیلے ہیں۔ ٹم ٹم گھوڑا گاڑی، پتہ، ٹل، بیگا، کیلا اور امرود بانی کے منظر کے ساتھ کٹھنل، سم، تاڑ کے پھل، مکئی، چنا، نیو، گاگر نیو، دھان، گیسوں، بنریاں، ساگ سرسوں، تھمبی کی فصلیں، کوھو، ڈھینگا وغیرہ بے ہوئے ہیں۔ لوک گیت، ہولی کی پھلکھٹ، چٹھ گیت، بیاہ کے گانے، کجری، سیجا، لہا اول، رامائن، نوٹنکی، شادی کے رسم و رواج، مچھلی کا شکار یا دھبے۔ ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ انھیں کھیلوں میں پرچہ، کبڈی، گلی ڈنڈا، تاش، لوڈو، کوڑی وغیرہ بہت پسند تھے۔ مشروب میں تاڑی، چائے، تیل انار کا ذکر ان کی جائے پیدائش سے وابستگی کی یاد دلاتا ہے۔ تعلیم کے معاملے میں انھوں نے یہ منظر ابھارا ہے کہ بہار کے دیگر گاؤں کی طرح ان کا یہ گاؤں بھی خاصہ پچھڑا ہوا تھا۔ مگر نومبر میں لگنے والے چھتر میلہ کو وہ بھول نہیں پائے ہیں۔ اس میں ناچ اور نوٹنکی پارٹی اپنے فن کا مظاہرہ کرتی تھی۔ دور دور کے مشہور پکوان سزا، دست کار، حلوائی کے علاوہ دیہی صنعت و حرفت میں کام آنے والی بیشتر چیزیں بکتی تھیں۔ دسہرہ، ہولی اور چٹھ یہاں بڑے اہتمام سے منایا جاتا تھا۔ عید، بقر عید، محرم اور شب برات کا انعقاد بھی بڑے جوش و خروش سے ہوتا تھا۔ دیہی حسیت سے عبارت تہذیب و تمدن اور رسم و رواج کی یہ تمام جھلکیاں ان کی تخلیقات میں ڈھل گئی ہیں۔

انیس رفیع حاجی پور ویشالی سے پرائمری کلاس پاس کر کے ۱۹۵۳ء میں اپنے والد کے ساتھ کلکتہ چلے گئے اور ایک کثیر مسلم آبادی والے علاقے میں سکونت اختیار کی یعنی وہ محلے جو کلکتہ کی مشہور بڑی مسجد مسجدنا خدا کے گرد آباد تھے۔ ان کی مختلف تحریروں سے اس علاقے کا جو منظر بھرتا ہے اس کے مطابق مسلم محلوں میں زکریا اسٹریٹ نمبر ایک اور کولوٹولہ بہت مشہور تھے۔ اس کے اطراف میں ملی جلی آبادیاں تھیں جن میں ہندو، جین (بیشتر مارواڑی) مسلمان، سکھ بھی شامل تھے۔ مسلمانوں میں اردو بولنے والوں کی تعداد زیادہ تھی بلکہ غلبہ بھی انہی کا تھا۔ بنگالی مارواڑی ان عداوتوں کی اقلیت تھی اور اب بھی ہے۔ برلا کا مشہور خاندان سب سے پہلے اس علاقے میں آکر بسا تھا۔ پہلا برلا گھنشیام داس، زکریا اسٹریٹ میں ہی مقیم ہوا تھا۔ اس کی وجہ سے مارواڑی بزنس مین کی ایک بڑی کھیپ اس علاقے میں آکر آباد ہو گئی۔ برلا کے علاوہ آئی ڈی جالان ٹانڈیا، سراوگی،

بالوڈیا، سانگانی، شاہ، یرجیا، جھن جھن والا وغیرہ بھی یہاں مقیم تھے۔ انہی لوگوں نے بنگلی ندی کے کنارے بڑا بازار کا علاقہ بسایا۔ بنگلی ندی کے ذریعے جوٹ، کپڑا دیگر سروسا مان بذریعہ کشتی اور جہاز فروخت کے لیے ان مارواڑی آرٹھیوں اور ڈکانداروں کے پاس آتے تھے۔ گویا بڑا بازار مختلف اسباب و اجناس کا نہ صرف گوداموں میں ذخیرہ کرتا بلکہ Retail دکانداروں کو بھی سپلائی کرتا۔ زکریا اسٹریٹ ان دنوں جہاز رانوں اور کشتی رانوں کی آماجگاہ تھا۔ سڑک ٹرانسپورٹ کی کھپت بھی وہاں زیادہ تھی جس کی باگ ڈور متوسط مسلمانوں کے ہاتھ میں تھی۔ گویا ہندو مسلمان دونوں برنس طبقہ مکمل اشتراک سے اپنے تجارتی عزائم پورا کرتا اور خوشحال زندگی بسر کرتا۔ اس علاقے میں بنگلہ سانی اور تہذیبی محرکات و اثرات تقریباً پید تھے۔ اردو بندی بولنے والے بنگلہ کم ہی بول کر تے تھے۔ ان دنوں درگا پوجا، کالی پوجا، سوسوتی پوجا کے اثرات بھی ایسے نہ تھے جو آج ہیں۔ بلکہ ان علاقوں میں محرم تعزیہ کا جلوس زیادہ نمایاں تھا جس کے شاہد مسلمانوں سے زیادہ ہندو باشندگان ہوا کرتے تھے۔ آزادی اور ہوارے کے ساتھ یہ صورت یکسر بدل گئی۔ اب اردو بنگلہ کلچر کے اختلاط کی صورت اردو میں بھی الگ الگ کی جا رہی ہے۔ اور یہ آمیزہ سناٹھ کی دہائیوں سے زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ جب نئی نسل اردو افسانے کے روایتی حصار کو توڑتے ہوئے اس میں بنگلہ حیات کو شامل کرتے ہیں جو ان کے روزمرہ میں دخل تھے۔ ایسے افسانہ نگار جن کی طویل فہرست ہے محض دلی، لکھنؤ یا بعد کو بہار کی پیروی نہ کر کے علاقائی حقیقتوں، مزاج و معاشرت کی ترجمانی کرنے لگے۔ بنگال بالخصوص کلکتہ کے مسائل، سیاسی تحریکات، جماعت نسواں کو درپیش خانگی اور نفسیاتی، بھینس، تعلیمی ترقی کے فیض سے ان کا فکری بدلاؤ، غیر اردو حلقہ سے تعلق، جذبہ اشتراک، فکری اور ثقافتی پیوستگی، یہ وہ مظاہر ہیں جو خاصی تعداد میں تو اتر سے، ان کے افسانوں میں راہ پاسکے ہیں۔ مطلب یہ کہ انیسویں صدی کے ساتھ ادیبوں کا وہ طبقہ سامنے آیا جو بلا تفریق مذہب و ملت، زبان و ثقافت، مقام و چوحدی، متصادم زمینی حقائق کو اپنی تخلیق میں جذب کر رہا ہے۔ مابعد جدید ادب کا تصور بھی یہی ہے کہ علاقائی صداقتوں کو اردو کے روایتی مرکروں سے الگ کر کے ان کا انفرادی قائم کیا جائے، ان کا اپنا تشخص قائم ہو اور بڑے تناظر میں ان کا اپنا ایک آفاق ہو۔ اس کا برگز مطلب یہ نہیں ہے کہ علاقے کی حصار بندی سے کسی تعصب کو رواج دیا جائے بلکہ اس عمل

سے ان کی بھی ایک پہچان قائم ہو۔ ٹھیک اسی طرح جیسے سونے چاندی کے طرح طرح کے زیور ایک بڑے شیشے کے Display Case میں سجے ہوئے ہوں۔ ان میں ہر خوبصورت زیور اپنا حوالہ آپ ہے۔ یہ زیور اس بڑے Display Case میں اپنی ہیئت اور ساخت کی تنظیم کے مطابق الگ الگ جگہوں میں رکھے گئے ہیں اور بڑے Display Case کا حصہ ہوتے ہوئے بھی وہ ایک الگ ڈبے کا بھی حصہ ہیں۔ یعنی ہیں تو سونا ہی مگر ڈیزائن اور گراہک کی پسند کی وجہ سے اپنے آپ میں منفرد ہیں۔ اسی لیے ادب کی مرکزی یکسانیت کو توڑنے کے لیے یہ اقدام یا ہنر اپنایا گیا۔ ٹھیک اسی طرح قوت اقتدار کا بھی کوئی باقاعدہ مرکز نہ رہا۔ یعنی اب لکھنؤ، دلی، حیدرآباد، عظیم آباد کی ادب پر لسانی اجارہ داری ختم ہو رہی ہے۔ جو ہے ان سب کا اپنا مرکز ہے۔ ان کا ادب و شعر کا علاقہ معنی خیزی کے افراد کا علاقہ ہے۔ اس کی پہچان بھی اپنی ہے۔ انیسویں صدی کے بیشتر افسانے بنگال اور اس کے قرب و جوار کے تناظر میں لکھے گئے ہیں اس لیے ان کے رس اور رنگ وہیں سے مستعار ہیں حالانکہ ان افسانوں کا کیوس کچھ اتنا پھیلا ہوا ہے کہ گلوب کے کسی نقطے پر لائق انطباق ہیں۔

آسام جسے کبھی Seven Sisters کا صوبہ سمجھا جاتا تھا۔ اس میں آسام، ارونا چل، ناگا لینڈ، منی پور، میزورم، تری پورا، شیلانگ شامل تھے۔ ان سات بہنوں کا علاقہ زمین سے زیادہ جنگلات، پہاڑوں اور پہاڑیوں سے گھرا ہوا ہے۔ انیسویں صدی کے بیشتر افسانوں کی تقریباً پانچ سال تک خاصی سیر کی اور یہاں کی زبان، ثقافت اور تہذیب ان کے گہرے مطالعے کا حصہ رہے ہیں۔ ایک زمانے تک یہ علاقے تو ہمارے اور طلسم ہوشربائی کے لیے مشہور تھے مثلاً کارو کم چھیا کے جادوگر اور جادوگرانی کا قصہ آپ نے سنا ہوگا۔ آدم خور ناگاؤں کی روایتوں سے بھی آپ واقف ہوں گے۔ ارونا چل کے ہاتھیوں اور سرکش ندیوں کا ذکر بھی آپ کے علم میں ہوگا۔ شیلانگ کے اس علاقے کو بھی جانتے ہوں گے جہاں دنیا میں سب سے زیادہ بارش ہوتی ہے۔ آسام کے بیہوناچ اور تیل کے کنویں ہمارے معاش اور کلچر کا ناگزیر حصہ ہیں۔ تری پورا راج اپنی اکائی اب بھی قائم کیے ہوئے ہے، اور یہ تمام اطلاعات قاری کو انیسویں صدی کے افسانے سوکان، قبائلی اور لاہے لاہے رفتہ رفتہ سے ملتی ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آسام میں ایک

انوکھی رسم تھی کہ نو جوان لڑکے لڑکیاں بیہوش کی مشق کے دوران اگر ایک دوسرے کو پسند آجاتے تو لڑکا لڑکی کو بھگالے جاتا ہے۔ والدین FIR نہیں کرواتے۔ دونوں کم از کم چھ ماہ چھپ کر ساتھ رہتے ہیں۔ اگر دونوں کو اطمینان ہو جاتا ہے کہ زندگی بھر نباہ کر سکتے ہیں تو نام گھر میں شادی کر دیتے ہیں ورنہ دونوں اپنی اپنی راہ لگتے ہیں۔ ان کے کئی افسانے مثلاً ریڑھ کی ہڈی، ہٹل دی، آلہ نو، آسام اور ناگالینڈ کو محیط ہیں جن میں قاری کو وہاں کے رسم و رواج اور پرتشدد سیاسی تحریکوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان علاقوں کی اوپری پرت کے نیچے کی جوتہ نشین پرت ہے وہ ان افسانوں میں ابھر کر اوپر آ جاتی ہے۔ ان افسانوں کا معیار و اعتبار اسی لیے پختہ ہے کہ انیسویں صدی کے ان علاقوں میں تشویش ناک صورتوں سے نبرد آزما رہے ہیں مثلاً یہی خوف کہ وہ دور درشن کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے کب اغوا کر لیے جائیں گے نہیں معلوم۔ ایقان کا ایک لا متناہی متزلزل سلسلہ تھا جو کسی وقت منتشر ہو کر نابود ہو سکتا تھا۔ ایسے میں وہ اپنے افسانوں میں پناہ دیتے ہیں۔ سو کا قا اور قبائلی اسی احساس کے غماز ہیں۔

دلی کے دل کو انیسویں صدی نے اپنی تین کہانیوں میں سمیٹ لیا ہے۔ وہ یہاں دو سال تعینات رہے۔ دلی کی دوریاں اور دفتر کی سفید پوشیاں انھیں بے حد کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ منڈی ہاؤس کے اطراف میں ساہتیہ اکادمی، نائیہ اکادمی، ممبر پارلیا منٹس کے مکانات، وہاں سے سند مارگ اور راشٹر پتی بھون تک اس پورے ماحول میں ان کا وجود کچھ سہا سہا، کچھلا پکھلا سا محسوس ہوتا ہے۔ لوگوں کے جسموں اور لباسوں سے شان افتداری نکلتا تھا۔ وہ دوست بھی جو اس دشت کی سیاحت کر کے آئے تھے وہ بھی ویسے ہی جھپکتے۔ اس کھل alienation کے احساس کو جذب کرتے ہوئے انھوں نے افسانہ پنچا، خلق کیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ دہلی کی مصنوعی فضا سے جلد اُکٹا گئے۔ یہ بھی تاثر ابھرتا ہے کہ دہلی کا اب کوئی اپنا کلچر نہیں۔ کوئی زبان نہیں، کوئی ادب نہیں۔ قدیم تہذیب جامع مسجد کی میناروں میں سمٹی جا رہی ہے۔

پونا انسٹی ٹیوٹ ایشیا کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو فلم اور ٹیلی ویژن پڑھانے، سکھانے کے لیے قائم کیا گیا ہے۔ کسی زمانے میں اس کے Acting Course، فلم ڈائریکشن اور Cinematography کی بڑی دھوم تھی۔ بڑی بڑی فلمی ہستیاں یہاں



ڈائریکٹر کے عہدے پر فائز رہی ہیں۔ یہاں کی تربیت کاری کی بدولت وہ فلمی ہستیاں جو یہاں سے تعلیم حاصل کر چکی ہیں اس انسٹی ٹیوٹ کی زیارت کو اکثر و بیشتر آتی رہتی ہیں۔ جیسے سبھاش گھسٹی، نصیر الدین شاہ، شتر و گھن سنہا وغیرہ۔ انیس رفیع کے افسانہ پولی تھن کی دیوار میں اس کی واضح جھلک ملتی ہے۔ پونا ممبئی کا ایک Scetelite ڈاؤن ہے مگر یہاں کا ماحول ممبئی سے ذرا مختلف ہے۔ ممبئی شہر انسانی ریلے کا شہر ہے۔ دفتر کے اوقات میں یہ ریلے رن میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اپنے اپنے میں بھاگنے کی وہ افرا تفری کہ انیس رفیع جیسا 'کلکتیا' کانپ جاتا ہے۔

موصوف کو علی گڑھ، ممبئی اور پونے کے برعکس محسوس ہوتا ہے۔ دو حصوں میں بٹے ہوئے اس شہر کو وہ دو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ ایک بڑا حصہ جو مغربی فلسفہ علم و ہنر اور مشرقی ابن سینا کی تہذیب کا پاسدار ہے اور دوسرا حصہ روایتی شہر کہلاتا ہے جو یہاں کی مقامی قدیم تہذیب کی جھلکیاں پیش کرتا ہے۔ ریلوے اسٹیشن کے اس پار علم و ادب کا گہوارہ اور اس پار سرائے خانی تہذیب کی ایک نوآئیز شکل پیش کرتا ہے۔ ان کا سابقہ علی گڑھ کے اس کرہ سے پڑتا ہے جو دانشورانہ احساس پیدا کرتا ہے مگر نہ جانے کیوں انھیں دانش سے زیادہ غیر دانش سے دلچسپی ہے۔ ایک افسانہ 'شاہ دروازہ' جو یہیں لکھا گیا اس کا غماز ہے۔ یہ افسانہ ایک معمولی رکشہ والے کے گرد گھومتا ہے جو بوجہ لوگوں کے احساس و نظر کا مرکز بن جاتا ہے۔ استثنائات کو چھوڑ کر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کیسپس کے اساتذہ Eilist طبقہ کے افراد نظر آتے ہیں خواہ وہ کسی بھی Background سے آئے ہوں۔ ان کے درمیان ایک رکشے والا موضوع بحث ہو، کچھ اث پنا معلوم ہوتا ہے مگر یہیں رہ کر انھوں نے شاہ کار سفر نامہ اور افسانہ بھی خلق کیا۔

### ۳۔ انیس رفیع کے افسانے

انیس رفیع نے پہلا افسانہ ۱۹۶۲ء میں لکھا۔ ان کے تقریباً پچاس سالہ ادبی سفر میں اب تک دو مجموعوں کے علاوہ بارہ افسانے اور بھی دستیاب ہیں۔

اٹھارہ افسانوں پر مشتمل پہلا افسانوی مجموعہ اب وہ اترنے والا ہے کے عنوان سے ۱۹۸۴ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کا صفحہ نمبر ۳، ۴ اور ۵ ماں اور بیٹے کے نام معنون ہے۔ یہ صفحات ان محبتوں کے حوالے ہیں جو مصنف کو افر نصیب ہوئیں۔ صفحہ نمبر تین کی ماں اپنی اولاد کی تلاش میں ہے۔ نہ

منے پر وہ Kidnepper سے مطالبہ کرتی ہے کہ اگر تم اسے واپس نہیں کر سکتے تو پھر یہ میری دودھ بھری چھاتی کس کام کی؟ اسے بھی برباد کر دو۔ اس مختصر سے بلا عنوان افسانے کا انجام رجائی صدا پر ہوتا ہے جب فضا میں آواز بلند ہوتی ہے کہاں سے بول رہی ہوں!۔

تکنیک کے اعتبار سے اسے آزاد نظم کے مشابہ کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس کے شعری آہنگ کی شناخت میں کسی طرح کی دشواری پیش نہیں آتی۔ لفظوں کا درو بست بھی آہنگ کے عین مطابق ہے۔

ماں! یہ گونجنا ہوا لفظ، لفظ بھی ہے جملہ بھی اور بیان بھی۔ اور یہ لفظ مکمل افسانہ بھی ہے۔ صفحہ نمبر ۵ منسوب ہے چھوٹے بھائی سے جس نے انہیں کی زندگی کے افسانے کو قدم قدم پہ سنبھارا اور راہیں بھی استوار کیں۔ جو، اب بھی اسی نیک دلی سے افسانہ نگار کے ساتھ ہے اور بوقت ضرورت آگے آگے بھی۔

ان دونوں مختصر ترین افسانوں میں کردار اور بیانیہ غائب ہیں۔ یہی اس کی تکنیک کی ندرت ہے۔ طوالت کے اعتبار سے انھیں افسانچہ کہا جاسکتا ہے۔ ہر چند کہ ان میں کردار نہیں ہیں پھر بھی دیکھا جائے تو ماں کا کردار موجود ہے۔ ماں کا کردار دونوں میں مشترک ہے۔ بیٹے یا اولاد کا کردار نمایاں ہوتا ہے۔ معاشرہ بھی ہے جو ظاہر نہیں ہوتا مگر اس جملے میں دکھائی پڑتا ہے، بالواسطہ ہی سہی۔ خطاب میں "ہاں لڑ"۔ یہ حکم یا گزارش ہے معاشرے سے صفحہ نمبر ۴ پر ماں!۔ ماں کے جتنے رشتے، عداوت ہو سکتے ہیں، ان کا تصور کیجئے۔ نہ جانے کتنے کردار اُمنڈ پڑیں گے۔

صفحہ نمبر ۵ پر بس ایک رشتہ ابھرتا ہے۔ بڑے بھائی کا چھوٹے سے رشتہ۔ چھوٹا بھائی اس رشتے کی حرمت کو ایک لازوال قدر میں متبدل کر دیتا ہے۔ یہ تینوں صفحات محض بھرتی کے نہیں بلکہ اس کی معنویت، اس کی تعبیرات گہری اور مسلم ہیں۔ یہ وہ جذبے ہیں جن کی کوئی معروضی یا حتمی شکل نہیں ہو سکتی۔

انتساب کے بعد کتاب کی ترتیب کا عنوان ہے "قصہ یوں ہے" یہ عنوان ہی غیر روایتی ہے۔ تقریباً تیس برس قبل پیش کش کی تکنیک کا یہ نیا انداز، نیا تجربہ ہے۔ ۱۸ افسانوں کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے حصہ کے ترتیب وار ایک سے دس افسانے تکنیکی اور ہمبستگی تجربے کی آماج

گاہ ہیں بقیہ (۱۸ تا ۱۹) وہ افسانے ہیں جو بیانیہ سے مرتب ہوئے ہیں مگر ان میں بھی کہیں کہیں تجرباتی نشانات ہیں۔

(۱) ”دو آنکھوں کا سفر“۔۔۔ یہ افسانہ بیانیہ اور تاثر انگیزی کا ادغام و امتزاج ہے۔ اس میں صرف ایک کردار ہے، شاید کا یہ راوی کا جو منظر کو Third Person میں بیان کرتا ہے اور صورتِ حال کو صیغہٴ حال میں۔ اس طرح کی تکنیکی جدت افسانہ ”شہکار“ میں بھی نظر آتی ہے۔ بیانیہ اسلوب کا یہ دو کرداری افسانہ ہے۔ دوسرا کردار محض راوی کے بیان میں آتا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں لکھے گئے ان دونوں افسانوں میں ظہور و غیاب کی تکنیک کو خوبی سے استعمال کیا گیا ہے جو افسانہ کو ایک نامانوس ہیئت عطا کرتی ہے۔

(۳) ”پولی تھن کی دیوار“۔۔۔ میں اشیاء کو بطور علامت برتنے کا طریقہ کار اپنایا گیا ہے۔ اس میں لائین کی نو ایک کردار بھی ہے اور علامت بھی۔ اس کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ کی شروعات نہ صرف ڈرامائی تکنیک سے کی گئی ہے بلکہ اس کا جابجا استعمال ہوا ہے جو افسانہ کے تاثر کو دوہلا کرتا ہے۔

(۴) ”ریڑھ کی ہڈی“۔۔۔ دراصل یہ مصنف کا لکھا ہوا دوسرا افسانہ ہے جو معیارِ ردِ ہلی اور پھر شاخسارِ سنک میں شائع ہوا۔ اس میں ایک روایتی بیانیہ ہے بلکہ خالص بیانیہ کی تکنیک کا علامتی افسانہ۔ مگر فنی التزام و اہتمام قابلِ رشک ہے۔ انیس رفیع نے شاید پہلی بار سانھ کی دہائی کے دیہی معاشرے کی حسیّت کو انتہا پسند لفٹ فکری نظریے کے آئینے میں برتا ہے۔ اردو افسانوں میں یہ اندازِ نظر تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آیا، اور ایک زندگی بخش پیغام بکھیر گیا۔ مگر افسانہ نگار کی قنی گرفت قابلِ رشک ہے کہ افسانہ ہر زاویہ سے افسانہ معلوم ہوتا ہے کوئی تبلیغ نہیں۔

(۵) ”ترتیب“۔۔۔ تکنیک کے اعتبار سے بالکل منفرد افسانہ ہے جس کا بیانیہ فقروں کے ٹوٹنے سے مرتب ہوا ہے۔ کہیں لفظ جملے اور کہیں جملے لفظ معلوم ہوتے ہیں۔ نامکمل جملوں سے مکمل افسانہ لکھنے کی تکنیک تجریدی آرٹ کی سی ہے۔ کہیں فاعل غائب فعل موجود۔ کہیں فاعل حاضر فعل غائب۔ کہیں کہیں جملوں کی نامربوط صورت، کہیں مفرد لفظ کی تنہائی اور بے معنویت مگر مجموعی معنوی ہیئت کا انوٹ حصہ معنی خیزی کا چشمہ۔ استعارات کا اثر وہاں صورتِ نا تجریدی مگر اصل

علامتی افسانہ ہے۔

(۶) ”سُبو تاثر“۔۔۔ یہ شدید نوعیت کا علامتی افسانہ ہے۔ اشیاء کا بیان استعارے فراہم کرتا ہے۔ الگ الگ اشیاء کہیں کہیں خود مکمل علامت بن کر ابھرتی ہیں مثلاً ’حدت‘ شدید گرمی، سورج کے گرم لادے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سورج خود ایک علامت ہے۔ قوت کا، طاقت کا، بربریت کا۔ ’سُیرھی‘ سورج تک پہنچنے کا ذریعہ۔ کمزور لوگ جو سورج کا حصہ ہونا چاہتے ہیں وہ ذرائع کا غلط استعمال بھی کرتے ہیں۔ اسٹیم انجن یا اسٹیم رولر بھی بلیغ استعارہ ہے۔ جوتا، کیل، نعل بند، گرم تار کول سب ہی علامتیں ہیں۔ اگر علامت نہ کہیں تو استعارے ہیں اور ان کا استعمال اس ہنرمندی سے کیا گیا ہے کہ کہیں سے بھی افسانہ کا تاثر مجرد نہیں ہوتا ہے۔

(۷) ”ترمیم شدہ اوکٹوپس“۔۔۔ علامتی افسانہ ہے۔ یہاں بھی اژن کھول، اوکٹوپس، چھپھوند، سانپ، تالاب، تودہ وغیرہ کا استعمال افسانہ کے فکری دائرے کو وسیع اور عمیق کرنے کا ہے۔ یہ حاضر میں مستقبل کا بیان بھی ہے جو افسانے کی تکنیک کا ہی حصہ ہے۔ اسے ہم تمثیلی طریقہ کار کہہ سکتے ہیں۔

(۸) ”قاف“۔ بالکل الگ تکنیک کا افسانہ ہے۔ تمہیدی جموں کی شروعات ڈرامائی ساخت سے ہوتی ہے اور لگتا ہے کہ یہ تمہیدی نثر اکہانی کی بافت کا حصہ نہیں بلکہ بے جوڑ سا لگتا ہے مگر حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ قاف قاتل، قتل اس قصے کی ڈور ہیں جو پورے افسانے میں موضوعی (Thematic) سفر کرتے ہیں۔ واقعات، کردار کا عمل افسانے کی معرض تیار کرتے ہیں اور آنے والے بدلہ کی خبر دیتے ہیں کہ پہاڑ یا دیوار عزم اور حوصلہ کے سامنے کچھ نہیں ہے۔

(۹) ”بوش پان کی کتھا“۔ اس کا عنوان اس دیو مال کی قصے سے مستعار ہے جس میں شیو سمندر ملتھن کرتے ہیں اور ایسا تیز اثر زہر پیتے ہیں کہ ان کا کٹھنہ فوراً نیلا پڑ جاتا ہے۔ یہاں فرد ایک ایسے معاشرے میں محصور ہے جہاں ہمہ وقت اسے زہر پینا پڑ رہا ہے۔ فاشی قوتیں جو رحانہ بھییں بدل بدل کر ہر زمانے میں، ہر معاشرے میں اپنے فسطائی عزائم کے ساتھ اپنا سر ابھارتی ہیں۔ ان کا یہ عمل دائمی ہے، اور آدمی فسطائی زہر کو پینے پر مجبور ہوتا ہے۔ ہوتوں پہ سوکھے پتے کا آکر چپکنا اور پھر اس کا تمام کوششوں اور کاروائیوں کے باوجود ان سے الگ نہ ہونا، تخریبی

قوتوں، جو وقت اور نظام کے دباؤ میں دبی پڑی تھیں، کے سر اٹھانے کا اشاریہ ہے۔ یہ فاشسٹ طاقتیں اپنے نفوذ کو دوام بخشنے کے لیے سب سے پہلے لب اظہار کو سلب کرتے ہیں یعنی اظہار کی آزادی ان کا پہلا ہدف ہوتا ہے۔ اس کے سلب ہوتے ہی آدمی اندر اندر گھٹنے لگتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اس کی زبان اس کے منہ میں نہیں بلکہ دیواروں پر کیلوں سے جڑ گئی ہے اور وہ بے آواز لپٹا رہی ہے۔ یہ انتہائی بیچارگی کا استعارہ ہے۔ پورا ہسپتال مریض سوسائٹی کی علامت ہے۔ یہاں فرد نجات چاہتا ہے مگر سارے راستے مسدود ہیں۔ اپنی تمام تر کوششوں اور ذہانت کے باوجود اپنی اسیری کی زنجیروں کو توڑ نہیں پاتا ہے۔ ہر چند کہ افسانہ قنوطی فضا میں نمود پزیر ہوتا ہے مگر مثبت پہلو یہ ہے کہ ہر انسان کے داخل میں ایک مزاحمتی عنصر موجود ہے جو وقتے وقتے سے جنگ چھیڑتا رہا ہے، شکست و فتح کا خیال کیے بغیر۔

(۱۰) ”ہماہر“۔ ایک اساطیری کردار ہے۔ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا ہوا یہ پورا افسانہ بیغ اشاراتی الفاظ اور اسمائے اشیا سے حرین ہے جن کا استعمال افسانے میں ایک نئے Pattern میں ہوا ہے اور شاید غیر روایتی نمونہ کمال ہے جو میری نظروں سے نہیں گزرا۔ افسانے کا آغاز، ارتقاء اور انجام اس طرح سے ہوتا ہے جیسے مرئی اشیا، غیر مرئی اشیا میں متبادل ہو گئی ہوں۔ اس کا لہجہ خطاب یہ ہے جو افسانے کے مرکز یا منبع (Authority) سے کلام کرتا ہے اور جواب نہ پا کر اپنے خول میں سمٹ جاتا ہے۔ ہماہر مسیحا نہیں بلکہ شرے کر اتر ا ہے۔ چندن کی لکڑی سے صلیب کا بننا یہ بھی واضح کر رہا ہے کہ یہ کمزور وجود ہے۔ ذرا سی مزاحمت کی تاب نہ لے سکا یعنی مسیحائی کے اپنے دعوے سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے علامتی افسانہ ضرور ہے مگر اسے معنوی استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

(۱۱) ”پیش بٹن“۔ مکالماتی افسانہ ہے۔ حسب ضرورت بیانیہ کا استعمال کیا گیا ہے۔ گفتگو کی زبان کنایاتی ہے اور معنی خیز بھی۔ آزادی کے نام پر دنیا کو مسخر کرنے والی قوت کے خلاف ایک لاغر، کمزور ضعیف جو مزاحم کی صورت میں چنگاری کی شکل اختیار کرتی ہے اور ظلم کے اسباب کو خاکستر کرنے کا بھی حوصلہ رکھتی ہے۔

(۱۲) ”اب وہ اترنے والا ہے“۔ موجودہ طرزِ نظام کے کھوکھلے پن کا علامتی اظہار

ہے افسانہ میں پلاٹ تو ہے مگر کردار نہیں۔ بھیڑ یا هجوم تو ہے مگر غیاب نہیں۔ لاؤڈ اسپیکر ایک کردار کے طور پر ابھرتا ہے جو صرف اعلانات کرتا ہے۔ پورا افسانہ اعلانات سے شروع ہو کر اعلانات پر ختم ہوتا ہے۔ دھیمی رفتار سے کھلتا ہوا یہ افسانہ آہستہ آہستہ Tense ہوتا ہے مگر بلاسٹ پوائنٹ پر آکر ٹوٹا، لٹکڑا ہن جاتا ہے اور ہمارے جمہوری نظام کے کھوکھلے پن کو اچاگر کر دیتا ہے۔

(۱۳) ”کشلول خالی ہے“ — یہ افسانہ خود کلامی کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس کا بیانیہ کردار کے احساسات کو مظہر کرتا ہے۔ بیانیہ میں ایک کردار ضرور تشکیل پاتا ہے وہ اسی حد تک کہ کہانی آگے بڑھ سکے اور ایک انجام کو پہنچ سکے۔ قاری اس کے تاثرات کے مختلف زاویوں پر سوچتا ہے اور اسی غور و فکر کے تئیں نئے نئے زاویے ذہن میں بنتے بگڑتے ہیں۔

(۱۴) ”کاٹھ کے پتلے“ — ۱۹۹۳ء میں شائع ہونے والا یہ افسانہ رودادِ ستم کا افسانہ ہے جس کا آغاز ایک دوکان سے ہوتا ہے جہاں کاٹھ کی بنی ہوئی چیزیں بکتی ہیں۔ اختتام میں کردار آتا ہے ورنہ سب کچھ بیان ہے جس میں تکرار لفظی سے کام لیا گیا ہے۔ اس کی Irony کو محسوس کرتے ہوئے سکندر احمد سے Setting کا افسانہ قرار دیتے ہیں۔ اس کی مدد رت یافتہ حسن اس عنصر میں پوشیدہ ہے کہ اطلاعات کے بیانیہ نے بے جان اشیا میں جان ڈال دی ہے اور پھر ان کی کیفیت کے احساس کو بھی منعکس کر دیا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انیسویں صدی نے پہلے یہ افسانہ لکھ کر بہشت اور تکنیک کا نیا تجربہ کیا تھا۔ اور شاعر کے جذبات پسند ایڈیٹر اعجاز صدیقی نے بلا تکلف مذکورہ افسانے کو بڑے اہتمام سے شائع کیا تھا۔ اس زمانے میں ادبی جرائد اپنی روایت اور ادبی معیارات کا خوب خیال رکھتے تھے اور اگر کوئی چیز ناقابلِ اشاعت ہوتی تو فوراً واپس کر دیتے تھے۔ یہ افسانہ اگرچہ غیر روایتی تھا مگر قد رشناس ایڈیٹر نے اس نئی تخلیقی نوعیت کے افسانے کو اس لیے شائع کیا کہ اس میں صنفی تازگی تھی۔ یہی کام شمس الرحمن فاروقی نے بھی بحیثیت ایڈیٹر کے کیا اور اپنے ایک تبصرے میں اس افسانہ کی تعریف بھی کی ہے۔

(۱۵) ”لکڑی کے پاؤں والا آدمی“ — کہانی بیانیہ کا Pattern لیے ہوئے ہے۔ عنوان میں اختراع ہے اور شاید Male Prostitution پر اپنی نوعیت کا پہلا افسانہ ہے۔ لہجے میں ایک طرح کی ایمانییت اور کہیں کہیں Sadist انداز نمایاں ہے۔ یہ ایک ہندوستانی ماں کا شاید

ارزل رویہ کہا جائے گا۔ مگر افسانہ نگار نے ایک سینما میں اسے خود ترحمی کے ردِ عمل سے تعبیر کیا ہے اور قاضی عبدالستار کے اس اعتراض کو بھی رفع کیا ہے کہ یہ افسانہ ماں کی حرمت کو بخمس پہنچاتا ہے، خصوصاً مشرقی اقدار کے حوالے سے۔ ماں کی حرمت اور اولاد سے محبت سب کچھ اس دور میں تجارتی اشیاء اور سرمایہ کی حیثیت حاصل کرتے جا رہے ہیں۔ اگر ہندوستان یا دنیا کے کسی خطہ میں اس عالمی قدر کی ان دیکھی ہوئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں کیونکہ فنکار اپنی قوتِ تخیل کو آزاد رکھتا ہے۔ یہ آزادی اس کا حق ہے۔ اس کے فنی اظہار کے لیے مصنف افسانے کا وسیلہ اختیار کرتا ہے جو فطری ہے کہ وہ اسی زبان کا پروردہ فرد ہے۔ اسے نئے معاشرے کے تمام اقدار سے کما حقہ واقفیت ہے۔ وہ مشرقی حیات اور Motherhood کی عظمت کا بھی بہرہ ور ہے۔

(۱۶) ”ساتواں بوڑھا“۔۔۔ علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانے کے آغاز کا اسٹرکچر اچھوتا ہے۔ کسی لمحے، کسی کیفیت کو کیونکر اسی لمحے میں قید کیا جاسکتا ہے، یہ طرزِ تکلم اس کی مثال ہے۔ اس طرح کا بیان کہانی کے تجسس میں اچانک اضافہ کرتا ہے۔ قاری کی دلچسپی اسے کہانی سے باندھ دیتی ہے۔ اس بندھن کی وجہ افسانے کا سسٹمز اور جادو کی صورت حال ہے جو افسانے کو Magic Realism کے افسانوں سے قریب تر کرتی ہے۔ آج سے چار دہائی قبل لکھا گیا یہ افسانہ اردو میں جادو کی حقیقت نگاری کی واضح مثال ہے۔

(۱۷) ”ذوالنون“۔۔۔ اس افسانے میں ذوالنون مصری کی حکایت کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔ بیانیہ ایسی علامت تشکیل کرتا ہے جس کا افسانے کے آخر میں اس حکایت سے جوڑ ہو جاتا ہے۔ یہ حق و باطل کے ٹکراؤ کی روداد ہے۔ بہت سے حقائق وہ بھی ہیں جو سچ نہیں ہوتے بلکہ اپنے اندر قوتِ باطل رکھتے ہیں۔ مذکورہ فن پارہ سڑے ہوئے معاشرے کی قلمی کھوت ہے حالانکہ معاشرہ اپنی رسمی چمک دمک کو دھول نہیں کرتا مگر ایک صائب بصیرت اس کے کھوکھلے پن کو جھانک لیتا ہے۔ ننگی صداقت اس کے لیے ناقابلِ برداشت ہے کیونکہ شمشان گھاٹ کے اگھوڑی سے بھی زیادہ بدبودار اس کا اپنا معاشرہ ہے لہذا وہ خودکشی کے لیے چھلانگ لگاتا ہے، یہ سوچ کر کہ ذوالنون مصری کی طرح مچھلی کے پیٹ سے برآمد ہو کر دنیا کو نیا پیغام دے سکے تاکہ ایک صالح معاشرہ قائم ہو۔ اساطیر اور تلمیح کو آج کی حقیقتوں سے ملوث کر کے ایک خوابناک علاقے میں چھوڑ

دینا کہانی کی اساس ہے۔

(۱۸) ”سات گھڑے پانیوں والی عورت“ — ساتواں بوڑھا (نمبر ۱۶) کی طرح یہ بھی ایک نفسیاتی بیانیہ ہے جو عورت کے حساس وجود سے تعلق رکھتا ہے۔ ’ساتواں بوڑھا‘ کی عورت اس عورت کی طرح معصوم نہیں ہے بلکہ شاطر ہے سات گھڑے والی عورت معصوم ہے اور قدرت کی ستم ظریفی کی شکار بھی۔ حسب معمول اس انسانے میں بھی کرداروں کی بھیڑ نہیں ہے۔ افسانہ دو کرداروں کے مابین تکمیل پزیر ہو جاتا ہے۔

۲۲ افسانوں پر مشتمل ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ”کرفیوخت ہے“ ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔

(۱) ”غروب سے پہلے“ — علامتی افسانہ ہے جو مکالماتی انداز میں ایک مکمل Story line کے ساتھ خلق کیا گیا ہے۔ واضح ہو کہ اس افسانہ میں آغاز، درمیان اور انجام سب ہی کچھ ہے۔ کردار، موقع محل، صورت حال بڑے ذرا مائی اور گرفت میں لینے والے ہیں۔ افسانے کا زور بیان بے مثل ہے۔ بطور خاص Establishment کے خلاف لکھے جانے والے افسانوں کا لہجہ کہیں کہیں جارحانہ اور بلند آہنگ ہو جاتا ہے۔ یہ افسانہ بھی ان ہی خصوصیات سے مملو ہے۔ اس کا انجام اتنا چونکا نے والا بلکہ خوفناک ہے کہ پڑھنے والوں کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ظلم اور نسل کشی کا اس سے بہتر اظہار شاید ہی ممکن ہو۔

(۲) ”ماجرا“ — خالص بیانیہ ہے۔ جو ظاہر کرتا ہے کہ طریق عمل کی کجی جرائم کی پرورش کرتی ہے۔ یہ افسانہ قدروں کے حامل لوگوں کی قلب مابیت کا آفاقی نمونہ ہے اور حالات کے جبر کو فنکارانہ ڈھنگ سے اُجاگر کرتا ہے۔

(۳) ”ملنگ باباؤں کی پکنک“ — معاشرتی قدروں کی از حد پامالی کا تجزیہ علامیہ ہے۔ شہر کی کثیف فضا اور جس زدہ ماحول سے نکل کر جنگل بیابان کی طرف سکون کی تلاش میں نکلے ملنگ باباؤں کو ایک اور غلیظ ماحول سے سابقہ پڑتا ہے۔ شہر سے نکل کر ’پکنک‘ پر آنا، پرانے سے ناطہ توڑ کر نئے تعلقات میں داخل ہونا جس میں دہنی اور باطنی خراشوں کے مٹ جانے کے امکانات پوشیدہ ہیں مگر المیہ یہ ہے کہ وہ مزید خراشیں بنو رہے ہیں۔



(۴) ”سانپ سیڑھی“۔ سانپ سیڑھی اُس معاشرے کی علامت ہے جو انسانی قدروں کو فروغ نہیں دیتا بلکہ انہیں نگل کر نیستی کی جانب بھیج دیتا ہے۔ طریقہ کار خالص روایتی بیانیہ کا ہے جس میں تخیل، تجسس اور تاثیر ہے۔

(۵) ”پانچ مُردے“۔ بے حد علامتی اور استعاراتی افسانہ ہے۔ موت اس افسانے کا اہم کردار ہے (گویا انیسویں صدی کی تمہید آج سے تیس سال پہلے لکھ چکے ہیں) یہ افسانہ بالکل نئے انداز کا ہے۔ علامتوں میں مجسمے کا آکر نصب ہو جانا، جو اُس کی زندگی کی علامت ہے مگر تنصیب کے بعد اس کا بے حس ہو جانا، لامعنی ہو جانا، قاری کو پیچیدہ سرنگوں سے گزارتا ہے۔ اس کا بیانیہ اتفاقات کے گرد متشکل ہوتا ہے۔

(۶) ”پانی پانی شرم“۔ شہر کلکتہ میں بھیا نک سیلاب آیا تھا۔ سڑکوں پر چھاتی سے اوپر پانی چڑھا تھا۔ سارے گراؤنڈ فلورز پر آب تھے۔ اس پانی میں چوہے ہوں سے اوپر آ گئے تھے اور تیرتے پھرتے تھے۔ کپڑے نہ بھیگیں اس سے لوگ نیم عریاں ہو رہے تھے اور ایسے کہ پانی کو شرم آ جائے۔ چوہے شرما کر ڈبکیں لگا لیتے مگر آدم زاد؟ دراصل یہ سیلاب جس میں چوہے ہوں سے بھاگ رہے ہیں یا سیلاب میں بہہ رہے ہیں، استعارہ ہے معاشرے کی صفائی کا مگر کیا یہ تزکیہ یا تطہیر کی مہم کامیاب ہوتی ہے؟ یہ سوال قاری کو تہلکا دیتا ہے۔

(۷) ”کرفیو سخت ہے“۔ جبر و استحصال کا تیزابی علامیہ ہے۔ پروفیسر انجن سرکار کا کہنا ہے کہ لمبے سے نکل نکل کر باہر آنا نیستی سے ہستی کا باغی سفر ہے۔ دراصل یہ افسانہ اس قومی اقلیت کی حرمان صیبی اور بچا رگی کا بیان ہے جو بطور فاتح جنوب مشرقی ایشیا کے اس جغرافیہ کی خطے میں وارد ہوئی تھی اور اسے اپنا وطن بنایا تھا۔ عدل و انصاف کی بنیادوں اور اپنی قوت ارادی کی بدولت وہ شہنشاہیت قائم کی جو سینکڑوں برس کی تاریخ کا ناقابل فراموش حصہ ہے۔ وقت گزراں کے ساتھ شہنشاہیت، جدید شکل میں سامراجیت کے خلاف عالمی بیزاری اور بیداری نے اس حاکمانہ نظام کی چولیس ہلا دیں۔ جمہوریت اور عوامی حکومتوں کا ورود ہوا۔ برصغیر میں جمہوریت، آزادی اور حقوق انسانی خون کی ہولی کھیلتی تمام تر عصبیتوں، مذہبی اور فرقہ وارانہ جبر، ان کی بنیادوں پر زمین کے حصے بخرے کے ساتھ الگ الگ خطوں میں خیمہ زن ہوئیں۔ ہر خیمے کے

نا قابل aspiration اور توقعات تھے۔ بندر بانٹ کے محافطوں نے تقسیم کے وقت جوڈنڈیاں ماریں، اُن کے نتیجے میں کبھی حکم اور با اقتدار رہے افراد کا شیرازہ بکھرنے لگا۔ خوف و ہراس اُن کا مقدر بن گیا۔ کیونکہ اُن ایام سے لے کر آج تک اُن پر کرفیو جیسا جبر مسلط ہے۔ ۶ دسمبر ۱۹۹۲ء کا واقعہ کرفیو کے مزید سخت ہونے کا احساس کراتا ہے۔ داہر اور قاسم دونوں تاریخی کردار ہیں، مختلف مذہب کے، نئے والے ہیں جن کا ذہن ایک سیکولر نظام، امن و آشتی کے تصور کے ساتھ پروان چڑھا ہے مگر تاریخ کے اس موڑ پہ قاسم کو لگا یہ ساری قدریں جن کی ہم پاسداری کرتے رہے ہیں ایک التباس ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کرفیو کے نفاذ کے وقت جن کے ہاتھ اپنی زمین سے اوپر اٹھ گئے اب نیچے آ کر اپنی اس زمین کو نہ چھو سکیں گے۔ وہ خود کو ایک ایسی جماعت کا فرد محسوس کر رہا ہے جو ایک مزا، محروم خلا میں معلق ہے۔ افسانہ زمین اور انسان کی شکست و ریخت یعنی ریزہ کاری کا حصہ ہے۔ اسی وصف کی بنا پر یہ افسانہ ایک تمثیل بن گیا ہے۔

(۸) ”ترشنا“ — ایک نوزائیدہ کے زاویے سے لکھا گیا بیانیہ۔ اس کے چاروں کردار بے گھری کے شکار ہیں مگر وہ نوزائیدہ جو کسی گھر میں پیدا ہی نہ ہوا ہو؟ ایک سوال کرتی ہوئی کہانی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم اسے Owning کا افسانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

(۹) ”پشت پہ رکھا آئینہ“ — خالص علامتی اور طنزیہ افسانہ ہے۔ اس کی ہیئت کو دیکھ کر بعضوں کی رائے بنی کہ یہ ایک تجریدی افسانہ ہے۔ لا یعنی، بے مطلب۔ اس کا تقسیم بے چہرگی یا چہرے کا غائب ہو جانا ہے جو عصر حاضر کی کریناک صورت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتا ہے۔

(۱۰) ”شب زاد“ — یہ افسانہ انقلاب اور جارحانہ اقدام کو استعاروں میں بیان کرتا ہے۔ اس کے استعاراتی حوالے اور نکلے پورے افسانے کو ایک مطلق علامت میں تبدیل کرتے ہیں۔ کہانی کا بیانیہ اور ہنت دونوں قاری کو گرفت میں لینے والے ہیں۔ افسانے کے ساتھ یہ بھی استعاروں سے علامت تک کا سفر یہ آسانی طے کرتے ہیں کوئی ترسیلی مسئلہ مانع نہیں ہوتا۔

(۱۱) ”کانٹی نیوٹی“ — فلم اور ٹی وی پروڈکشن کی اصطلاح ہے۔ جب فلم یا ٹیلی فلم کی شوٹنگ ہوتی ہے تو پروڈکشن منیجر ایک کانٹی نیوٹی رجسٹر رکھتا ہے جس میں اس دن کی شوٹنگ کے

دوران کے میک اپ اور لباس وغیرہ کی تفصیل رہتی ہے۔ فرض کیجئے کہ شوٹنگ مکمل نہ ہو تو مہینوں بعد اس منظر کا حصہ شوٹ کرنا پڑے تو کائناتی نیوٹی رجسٹر سے دیکھ کر وہی میک اپ اور لباس وغیرہ فنکار کو مہیا کرایا جاتا ہے۔ یہاں کردار اپنی داڑھی نہیں بناتا کہ اسے اگلے شوٹ کے لیے داڑھی جوں کی توں برقرار رکھنی ہے۔ وہ اپنے اس شوق میں اتنا کھویا رہتا ہے کہ اپنی فیملی کو بھی کھودیتا ہے۔ یہ ایک ایسے فنکار کا المیہ ہے جو افلاس سے گھرا ہوا ہونے کے باوجود فن کی خدمت اور اس کی حرمت میں اپنا سب کچھ تہ تیغ دیتا ہے۔ زندگی کا اصل کس طرح نا اصل میں چھپ جاتا ہے، یہ افسانہ اس کی بھی بہترین مثال ہے۔ انسانی زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتے گزرتے تماشائے محرومی کا کردار اپنا اصل کھودیتا ہے۔ طمع پرور زندگی کڑے امتحانوں سے گزرتی ہے، ناکام ہوتی ہے، شکست کو تسلیم کرتی ہے۔ اپنے عزائم کو تیز دھاروں سے کھرچ کر تسلسل منانے کا عمل اب اس کی پسند کا حصہ ہے۔ کہانی بے حد استعاراتی ہے مگر استعارے اسے گنجلک نہیں بناتے بلکہ افسانے کے مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔ علامتی بیانیہ کا یہی کمال ہے کہ کہانی کی ڈور کہیں سے باخت نہیں ہوتی۔

(۱۲) ”نصف بوجھ وال قلی“۔۔۔ ہم سب اپنے معاشرے کی پچلی میں بندھے ہوئے کردار ہیں۔ کوئی پس رہا ہے کوئی پیس رہا ہے۔ ہم اس کے عادی ہو چکے ہیں۔ ریل کے ڈبے کے سفر کو بیانیہ بڑی خوبصورتی سے تخلیق کرتا ہے۔ تکنیک یک منظری ڈرامے کی اپنائی گئی ہے۔ پلیٹ فارم / اسٹیج پر کردار داخل ہوتے ہیں۔ ذرا ٹھہر کر رخصت ہو جاتے۔ ہر صورت حال سے پردہ اٹھانا اور گرانا قلی کا کام ہے۔ قلی اس کا عادی ہو چکا ہے۔ اس سے الگ وہ کچھ نہیں کر سکتا۔ یہاں تک کہ عمر کے بڑھاپے پر بوجھ کی تخفیف کو بھی قبول نہیں کر سکتا۔ ریل کی بے جان پٹریوں پر دندناتے ڈبے، پلیٹ فارم پر مسافروں کی ہماہمی اور ضعیف قلی۔ اس مثلث سے جو رنگ ابھرتے ہیں قاری ان سب کی رنگت اور کیفیت سے بخوبی واقف ہو جاتا ہے اور اس کرب کو بھی محسوس کر لیتا ہے جو کہانی کا محرک بنا ہے۔

(۱۳) ”پہاڑ ٹوٹ رہا ہے“۔۔۔ خوف کی نفسیات پہ بنا گیا یہ افسانہ آج کی ہونے والی دہشت گردی کا پیش رو بیانیہ ہے۔ ذرہ ذرہ خوفزدہ ہے مگر اس خوفزدگی کا کوئی علاج نہیں ہے۔ تکنیک کو دیکھیں تو علامیہ کو بننے میں تمثیل کا بھی کارگر استعمال ہوا ہے جس سے افسانے کا شدت

تاثر دوہلا ہو گیا ہے۔ ہیلمٹ گہرا معنوی استعارہ ہے تحفظ کے مصنوعی اور غیر فطری اہتمام کا۔ دراصل آدمی کے اندر کا اندافتی طریق کار اور غیر شعوری ذہنی عمل اب کھوس گیا ہے۔ بے یقینی اور شبہات کو آئینہ کرنے والی یہ تشکیل ایک فنی مرقع معلوم ہوتی ہے۔

(۱۴) ”چاہ نشین افیڈ آؤٹ ٹو بلیک“ — جدید بھری ٹکنالوجی کے آلات سے استعاراتی تشکیل افسانے کا خاصہ ہے۔ اس میں تمثیل کی نئی صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ کنواں، پانی، مینڈک، چاند، آسمان یہ سب اپنی اپنی الگ حیثیت رکھتے ہوئے افسانے میں کل کا نقشہ دیتے ہیں۔ ہر وہ شے جو محفوظ جگہوں میں مقید ہو جاتی ہے اس کا آسمان چھوٹا ہو جاتا ہے۔ جب بڑی دنیا میں آتا ہے تو اس کا ناپید ہو جانا، مقدر ہوتا ہے۔ اس افسانے کو انجام تک پہنچانے میں کیمرہ کمڈ کا استعمال کیا گیا ہے۔ جدید ترین اشیائے تصرف کو افسانے کا ضروری حصہ بنانا اس فن کے لیے انوکھا تجربہ ہے۔ شاید افسانہ نگارٹی وی کے ملازمت کے تجربے کو تخلیقی حسن دینا چاہتے تھے بہر حال یہ ایک نئی سوچ اور نیا طرز عمل ہے جو کم از کم اردو میں مفقود ہے۔

(۱۵) ”میزبان پانی“ — میں کائناتی تصور ہے۔ یہ ادبی نقطہ نظر سے نہیں بلکہ علم طبعیات کے حقائق کی روشنی میں خلق کیا گیا ہے۔ قیاس قریں ہے کہ کائنات جس کو ہم جانتے ہیں اس کے علاوہ بھی ایک کائنات اور ہے پھر بھی تخلیق کار اسے ایک وجود متصور کرتا ہے۔ دونوں کائنات کے درمیان ایک Luxan Wall ہے جس کو پار کر کے دوسری کائنات میں داخل ہوا جا سکتا ہے البتہ اسے عبور کرنے کے لیے برق رفتار سے بھی زیادہ تیز رفتار راکٹ چاہیے۔ افسانہ ان دو کے درمیان کسی ایک سے خطاب ہے جس میں Luxan Wall پھلانگ کر پیغام بھیجنے کی خواہش ہے۔ دراصل یہ افسانہ Time & Space کا افسانہ ہے۔

(۱۶) ”سوان، سوائن“ — یعنی ہنس اور سور کے کرداروں کے مالک انسانوں کا قصہ ہے جس میں عشق و محبت جیسی لازوال قدروں کا انہدام ہوتا صاف دکھتا ہے۔ کہانی روایتی رو مانس کی ہے۔ مجموعے میں اس کے ہونے سے یہ تو پتہ چلتا ہے کہ انیسویں صدی (میسویں صدی کے روایتی قسم) کے افسانوں کو بھی لکھ سکتے ہیں اور پوری قدرت کے ساتھ۔

(۱۷) ”میرے نام کی ایک روٹی“ — یہ بحالت مجبوری میں دستبردار ہو جانے کی

کہانی ہے۔ یہاں محرومی کے نشانات گاڑھے ملتے ہیں۔ اس افسانے سے موضوع اور احساس کی سطح پر یہ تاثر ابھرتا ہے کہ فنکار دنیا سے بیزار ہے، یا سیت کا شکار ہے۔ یعنی تشلیک کی ایسی شدید شکل جو ہر شے کے وجود سے منکر ہو، حالانکہ یہ رویہ انیسویں صدی کی مثبت پسند سوچ اور مزاج کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔

(۱۸) ”نیل کلٹھ کا اصل“ — یہ سائنس کی ترقی کا المیہ ہے۔ سائنس، جو کبھی انسانی دماغ کی دین تھا، اب سائنس آدمی کو دماغ دے رہا ہے بلکہ آدمی بن رہا ہے۔ حیرتناک اور محیر الوجود انسان جو ہمہ وقت ایک ہی وقت میں کئی کئی جگہ موجود ہو سکتا ہے۔ یعنی آنے والے وقت میں سائنسی ایجادات کے کرشمے کا یہ ایک تخیلاتی قسط وار حصہ ہے جو یقین اور ناقابل یقین صورت حال کے درمیان پنڈولم کی مانند لٹک رہا ہے۔ Xerox کی حقیقت اس افسانے کی بنیاد ہے۔ اس کی ایک مخصوص اسٹوری لائن ہے کہ تیز تر ایجادات نے ہم سے ہمارا اصل چھین لیا ہے۔ ہم سب مصنوعی، مشینی عکس نقل تیار کرنے کے پنے ہو گئے ہیں۔ جتنا چاہیں بکھیر دیں، جتنا چاہے سکیڑ دیں۔

(۱۹) ”مون“ — کے معنی پُپ سادھ لینے کے ہیں۔ قصہ میں ایک خوش الحان لڑکی سے افسانے کا رہبر کردار رشک کرنے لگتا ہے۔ اپنی آواز، جو بہت گونجدار اور بھاری تھی، پر اُسے ناز تھا۔ مگر قلم کی ترنم خیزی اس کی جان کو آتی تھی۔ وہ اس کا گرویدہ تھا مگر خود اپنی آواز کم نہ سمجھتا تھا۔ اچانک اسے احساس ہوتا ہے کہ کوئی اس کی آواز چھین رہا ہے، کسی سازش کے تحت۔ سازش کامیاب ہوتی ہے۔ آواز چھین لی گئی ہے۔ اب جیسے وہ سدا کے لیے مون برت پر بیٹھ گیا ہو۔ یہ فن کی عظمت و حرمت کا قصہ ہے۔ علامتی طور پر آواز حق کی آواز ہے جسے دبانے کی کوشش ہو رہی ہے۔ آخر آواز جو احتجاج کی آواز بھی ہو سکتی ہے دب کر موہوم ہو جاتی ہے۔

(۲۰) ”درآید“ — سر یہ دارطقتوں کا عالمی بازار پر اپنے دبے اور قبضے کے قیام کا اشارہ ہے جس کی مخالفت ایک ذہین طبقہ کرنا چاہتا ہے مگر بے شعور طبقہ اس حقیقت سے نا آشنا ہے وہ اس چونکے ہوئے شخص کو پاگل سمجھتا ہے اور اس کے عمل پر معترض ہے۔ اس موثر افسانے میں وہ سارے لوازم ہیں جو آغاز، درمیان اور انجام پر مبنی افسانوں میں ہونے چاہئیں۔

(۲۱) ”سوکاٹا“۔۔۔ آسام کے جنگل اور وادیوں میں بپا انقلاب کا تجزیہ افسانوی Tools سے کیا گیا ہے۔ اس میں مقامی باشندوں کی تمنائیں اور خواب کو متشکل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے جس کا بیانیہ کہیں مربوط کہیں متضاد نظر آتا ہے۔ یہ ایک خاص خطے اور مخصوص قبیلے کی تاریخی تشکیل ہے۔ ”سوکاٹا“ قبیلہ جس نے سات سو سال آسام پر آزادانہ حکومت کی اور کبھی کسی بیرونی طاقت کے قبضے میں نہ رہا۔ نہ مغلوں کے، نہ انگریزوں کے۔ اب ”سوکاٹا“ اسی آزادی کی بازیابی کا طالب ہے۔ واقعات میں ربط اور بیان میں تاثیر ہے۔

(۲۲) ”پنگا“۔۔۔ نچلے متوسط طبقے خاص طور پر نوکری پیشہ طبقے کی زندگی کی کشاکش کو ہریداکرتا ہے۔ یہ طبقہ ہر روز اپنی پناہ گاہوں سے نکلتا ہے عملی دنیا کا مقابلہ کرنے بلا امتیاز جنس، ملت و مذہب۔ وہاں اس کا تصادم ہر طرح کی چھوٹی بڑی آمرانہ شخصیت سے ہوتا ہے اور وہ جو نوکری سے باہر ہو چکے ہیں وہ بے یار و مددگار ہیں۔ ایک طرح کا مکالماتی افسانہ ہے جو محض چند گھنٹوں کے زمانی گھیر میں شروع ہوتا ہے اور اسی میں ختم ہو جاتا ہے۔

انہیں رفیع کے مذکورہ دونوں افسانوی مجموعوں کی اشاعت کے بعد جو بارہ افسانے مختلف رسائل میں وقفہ وقفے کے بعد شائع ہوئے ہیں، آئیے ان کا بھی مختصر ترین لفظوں میں مطالعہ کریں۔

دستِ خیر: ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو دورانِ ملازمت اپنے ایک پرانے بے روزگار دوست کی کفالت کرتا ہے۔ اس کی بیوی بچے اسے فضول خرچی پر محمول کرتے ہیں۔ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد بچے، بیوی اور دیگر افراد خانہ ایسے خدشات میں گھرے رہتے ہیں کہ کہیں باپ کا ضرورت مند دوست پنشن کے پیسے بھی نہ کھا جائے۔ بہر حال اس شخص کی ہمدردی اس سے برابر قائم رہی۔ افسانہ نگار یہ تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ نچلے متوسط طبقے کا خاندان جہاں ایک کمانے والا، کئی کھانے والے ہوں تو کھانے والے ہمیشہ عدم تحفظ میں مبتلا رہتے ہیں۔ افسانے میں اقتصادی غیر محفوظیت کے مسئلے کو بھی اٹھایا گیا ہے۔

میں چڑیوں کے لیے لکھتا ہوں: یہ انتظار حسین کے ناولجیاتی افسانوں پر سیدھا تبصرہ ہے کہ ایسے

افسانے تخلیق کار کی ذات تک محدود ہوتے ہیں۔ افسانے میں ہجرت کا کرب ان کا موضوعی سرمایہ ہے۔

معزول: بہ زعم خود تخت یاب ہو کر اپنی دانش پر فخر کرنے والے شخص کی معزولی کا قصہ ہے۔ جمہور کسی کو نہیں بخشتی۔ خود کو اس سے برتر سمجھنے والا تو خیر بیچ ہی نہیں سکتا، اسے تو معتبوب ہونا ہی ہے۔ جمہور کا عتاب سب پر یکساں ہے۔ بچے اور چھوٹے پر، قابل اور ناقابل پر، دانشور اور غیر دانشور پر۔ اس کے اصول بے لچک ہیں۔

کہا لیک بچو نے: مذہبی رواداری کی شکست و ریخت کا قصہ ہے۔ نئی نسل اپنے شوق کے پیچھے دیوانی ہے اور مذہبی اصول اور ضوابط کی اسی حد تک قائل ہے جہاں تک اس کا ٹکراؤ اس کے شوق سے نہیں ہوتا۔ گاؤں کی یہ روایتی بات ہے کہ فلم بُری چیز ہے جو دیکھتا ہے برباد ہو جاتا ہے حسب روایت گاؤں کا لڑکا شہر پہنچتا ہے تو روزہ نماز سے دُور ہو کر فلم کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ اور ایک فن کار تو اس کے لیے مثالی کردار بن جاتا ہے۔ وہ نماز اس لیے پڑھتا ہے کہ اس کے لائق تہلیلہ اداکار نے یہ کہا کہ روزہ رکھو نماز پڑھو جو ایب کرتا ہے وہ اس کے ساتھ ہے۔ جدید میڈیا کا حملہ پرانی اقدار پر ہے میڈیا کے اثرات اس قدر طاقتور ہیں کہ اب مذہبی فریضہ کی ادائیگی اس کے رہین منت ہے۔

موا دادا آئیں گے: ”کابلی والا“ سے متاثر ہو کر لکھا گیا یہ افسانہ دیہی قدروں کے تحفظ کا افسانہ ہے۔ اس میں یہ بھی تاثر دیا گیا ہے کہ قدیم قدروں میں سیکولر مزاج کی پرورش بھی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ غربت و افلاس کے باوجود نیکی اور رحم دلی دیہات کے کچھر میں اب بھی کہیں کہیں موجود ہے۔

لا ہے لا ہے رفتہ رفتہ: آسام میں لکھا گیا یہ افسانہ مست گام قوم کی انتہائی بیداری کا قصہ ہے اور یہ بیداری فنون لطیفہ کی چاشنی کی مرہون منت ہے۔ بیہودہ قص ان کو مسلسل حرکت میں رکھتا ہے۔ محبت اور اخوت اس کا پیغام ہے بطور خاص ایسے لمحے میں جب وہ خطہ ایک خاص قسم کی انتہا پسندانہ انتشار میں گھرا ہے۔

لو ہے کی مٹھی: محبت، رحم دلی اور قربانی کا جذبہ انسانی مخلوق میں ازل سے موجود ہے۔ شر کے حصے

ان قدروں پر زبردست ہیں۔ مگر یہ وہ توانائی ہے جو مٹی نہیں ہے بلکہ صورت جنگ میں اور بھی سوا ہو جاتی ہے۔ یہ افسانہ ایک مکمل اور بھرپور استعارہ ہے کہ معذور، اچانچ کو بھی لوہے کی مٹھی مل جائے تو خلفشار پیدا کر سکتا ہے مگر نیک قدروں کا بندہ ایسی طاقت مل جانے پر بھی انگبر اور ہمدردی ترک نہیں کرتا۔

اند رقلعہ: یہ ایک ایسے بلند رکپنی کی کہانی ہے جس کا انتظامیہ دُور رس اور دور بین ہے۔ اچھی فہم و فراست والا ہے ہذا وہ پچاس سال کے بعد آنے والے بدلہ اور اس میں تجارتی خوش آمد تو قعات کو بھنپ لیتا ہے۔ کمپنی کی ضعیف، لکھن اپنے اسمارٹ نیجر کو ایک ”کھوج“ پر روانہ کرتی ہے۔ اسے وہ منزل ریگ زار کے اس پار نظر آتی ہے مگر جس سوز کے لیے وہاں جاتا ہے وہاں وہ عجیب و غریب بلکہ طمسائی چکر کا شکار ہو کر ناکام لوٹتا ہے۔ کمپنی کی، لکھن اس گھر کی بربادی کا ذکر سن کر رو پڑتی ہے۔ کیوں؟ یہی راز کہانی کی جان ہے۔ یہ استعارہ ہے تیزی سے قصبائی اور دیہی علاقے کی خصوصیات کو مٹا کر شہر میں تبدیل کرنے کا جس سے بلند طبقہ بڑے منفعہ کار رہا ہے۔ وہ حال سے زیادہ مستقبل سے منافع کشید کرنا چاہ رہا ہے۔

الہ دین لیمپ اور عطر کی بیٹی: تاثراتی افسانہ ہے۔ زندگی کے حادثات اور سانحات اس افسانے کے محرک ہیں جو کردار کی شکل میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ اس میں کلکتہ جیسے بڑے شہر اور چھوٹے سے گاؤں کی عید کے تضادات کو اجاگر کیا گیا ہے۔ افسانہ کا بھولا یعنی راوی وہ کردار ہے جو اس تضاد کو مرحوم حبیب اور مبین کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ بھول کو محسوس ہوتا ہے کہ بڑے شہر میں تنگی اور عجلت ہی نہیں ہے بلکہ گاؤں کی قدریں بھی ناپید ہیں یہاں تک کہ ارکان مذہب کی ادائیگی بھی امتحان سے گزر رہی ہے۔

افسانے کے آغاز میں جو منظر ابھرتا ہے وہ کلکتہ شہر کی سب سے بڑی مسجد میں عید کی نماز کا ہے۔ مرکزی کردار کو انتظار ہے خطبہ کے ختم ہونے کا۔ دوسری شفٹ میں ہونے والی نماز کا نمازی اپنی جگہ بنانے کے لیے اس کو ہٹاتا ہے اور یہیں سے راوی کو اپنا گھر، اپنا گاؤں، اپنی قدریں یاد آتی ہیں۔



دونوں کردار بہت گہرے دوست ہیں۔ پہلا کردار علامت ہے روشنی کی، اچالے کی، صاف و شفاف شخصیت کی اور دوسرا علامتی کردار عطر کی پٹی کی طرح مہکتا رہتا ہے۔ جبکہ تیسرا کردار راوی کا ہے جو ماضی کی بازگشت کا سہارا لیتا ہے۔

خانہ تہجلی: ماضی کی بازیافت ہے جہاں مرکزی کنٹرول روم (امریکہ) آج کے تناظر میں افسانہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ ("ہائی وے" کی طرح جس کا تفصیلی ذکر اگلے صفحات میں ہے)۔ اس افسانے میں پورے ملک کو مرکز سے جوڑنے سے مراد رفتار کو بڑھانا ہے تاکہ مال و اسباب کو گھر گھر، گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ تک پہنچایا جاسکے۔ سواری اور زندگی دونوں کی رفتار کو مذکورہ افسانہ میں علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ترقی کی چمک دمک سے آنکھیں چکا چوند ہیں مگر پس پشت وہ کرناک پہلو بھی ہے کہ نفع تو بہر حال بدیسی کمپنیوں یا سرمایہ داروں کو ہی پہنچ رہا ہے۔ کتنے پیڑ کٹے، جنگل ختم ہوئے، زر خیز زمین ہاتھوں سے پھسلی، اس کا کوئی حساب نہیں۔

گداگر سرائے: بھی ایک استعماری افسانہ ہے جو یہ تاثر دیتا ہے کہ ہمارا ملک ایک طرح کا گداگر سرائے اور مانگے کے اچالے سے اپنے گھروں کو سجا رہا ہے۔ باہر کی استعماری قوتیں صنعت و حرفت اور تجارت کے نام پر یہاں کی دولت خرابی ہیں۔ تکنیکی ترقی کے نام پر استحصال گاؤں گاؤں تک پہنچ گیا ہے جس سے نجات کی راہ نہیں سوجھ رہی ہے۔ گداگر سرائے کا بوڑھا راوی، ماضی کا حال کا قصہ سن کر لوگوں کو مستقبل آئینہ کرانا چاہتا ہے مگر ناکام ہوتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ انیسویں صدی کے ہندوستانی حسیت کو ساتویں صدی کے مشہور سیاح کے حوالے سے اچاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانہ نگار نے ابن بطوطہ کی زبانی ہمارے نئے معاشرے میں عورتوں کی مظلومیت کا قصہ سنایا ہے اور قصہ سنانے کا عمل اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہے جس سے بھائی عفو گزرتا ہے۔ افسانے کا یہ قصہ گو جب انفارمیشن ٹکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثر سے متصادم ہوتا ہے تو ماضی بعید کی مظلوم عورت آج اسے جیتتی، فریاد کرتی ہوئی سنائی پڑتی ہے۔

’اللہ دین کا ایسپ‘، خانہ تجلّی‘ اور ’گدا گر سرائے‘ یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ گلوبلائزیشن کی زد میں ہمارا گاؤں بھی آگیا ہے۔ شہر میں تو مال بن چکا تھا۔ قصبہ اور گاؤں میں بھی صارفیت اور نفع کا دیو سرایت کرنے کے درپے ہے۔ دیو نیکل ٹرانسمیشن ٹاور کے ذریعے امریکہ، برطانیہ، آسٹریلیا وغیرہ سستی مزدوری کے سائے میں Sale Promote کر رہے ہیں۔ اس طرح کلچرل ہسٹری کے تئیں جبر کی صورت بدل چکی ہے۔ اب جمیز کے لیے عورت کو جلا یا جا رہا ہے۔ بظاہر افتتاح غریب ضرور کر رہا ہے مگر پس پشت غنوں کو بے وقوف بنانے اور ان کا استحصال کرنے کے اشتہاری داؤں بیچ ہیں۔

#### ۴۔ مسافرت کا افسانہ نگار

سفر نامے اور افسانے میں قریبی رشتہ ہے۔ سفر منصوبہ بند ہو یا غیر ارادی، اُن ہی سفر ناموں کو شہرت ملتی ہے، دوام حاصل ہوتا ہے، جن میں تخلیقیت ہو، افسانویت ہو۔ محض تفریحی، سیاحتی یا صحافتی نقطہ نظر سے لکھے گئے اسفار کی شہرت کسی خاص وجہ سے تو ہو سکتی ہے مگر دیر پا نہیں ہوگی کیونکہ ان میں تخلیقی حرارت برائے نام ہوتی ہے مثلاً کوئی مشہور سیاح کسی خاص مقام کے سفر پر آتا ہے تو وہ وہاں کے حسن، عظمت، تاریخی، جغرافیائی، ثقافتی، سماجی، عمرانی پہلو کے بیان پر اکتفا کرے گا مگر فنکار سفر نامہ کے لیے افسانوی شدت کو بھی ابھارے گا۔ وہ صرف بیان نہیں بلکہ کہانی کا بیانیہ بھی خلق کرے گا، اور مذکورہ خطے کے ان قدیم مظاہر کو، جن کے قصے عوام میں مقبول ہیں ان کو بھی کہانی میں پردے گا تا کہ اس میں ڈرامائیت اور تجسس پیدا ہو سکے۔

انیسویں صدی نے یہ طریق کار جا بجا اپنایا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے ہمیں مختلف معاشروں میں متصادم تہذیبی اور ثقافتی عناصر سے کچھ اس طرح واقف کراتے ہیں جیسے ان میں ہندوستانی دلوں کی دھڑکنیں قید ہو گئی ہوں۔

شروع میں کہا جا چکا ہے کہ انیسویں صدی کو سیاحت کا بچپن سے شوق ہے۔ ”گدا گر سرائے“ میں وہ ابن بطوطہ کی زبانی ہمارے جدید معاشرے کا افسانہ بیان کر چکے ہیں۔ حسن اتفاق کہ انھیں ملازمت بھی ایسی ملی جس کا ایک ضروری تقاضا تھا شہروں شہروں، صوبے صوبے تبادلوں۔ شعبہ نشریات سے منسلک ہو کر ارضیات کے خُسن کو سیکھنے کی چاہ نے اور بھی تقویت حاصل کی۔ تبادلوں نے انھیں

ایسے خطرناک مقامات کی سیر کرائی جن میں زمینی، سمندری اور کوہستانی علاقے شامل ہیں۔ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد بھی یہ سلسلہ بنوز برقرار ہے۔ 'شعر و حکمت' کے پچھلے شمارے (مئی ۲۰۱۱ء) میں ریفریٹر کورس کے وہ شرکاء، جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ملک کے مختلف صوبوں اور شعبوں سے آئے تھے ان کے ساتھ ہم سفری پر موصوف کا طویل سفر نامہ شائع ہوا ہے۔ اس میں ان کی افسانوی تخلیقیت کا بہترین مظاہرہ ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ حسن بیان میں کائنات کی دھڑکنیں قید ہو گئی ہیں۔

انیس رفیع نے جموں، کشمیر، شملہ، مسوری، کوہیما، آسام، گواہٹی، شیلانگ کے پہاڑوں، گھٹیوں اور گھنے جنگلوں کو نہ صرف دیکھا اور قیام کیا بلکہ مختلف معاشروں میں متصادم تہذیبی اور ثقافتی عناصر کو اپنے فن میں سمولیا ہے۔ Diamond Harbour، گنگا ساگر، چٹنی، گوا، ممبئی اور اومان کے ساحلی علاقوں کے ساتھ الڑ ستاخ اور سلالہ کے نختستان کی بھی سیر کی اور وہاں کے کلچر کو فن میں ڈھالنے کی امکانی کوشش کی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا کے قیام کے دوران رسلو لائٹ کے انوکھے تجربے بھی کیے۔ انھوں نے حقیقی دنیا کی سیر تو کی ہی، ساتھ ہی فلم کی خود ایجاد کردہ دنیا بھی ان کے حصہ میں آئی ہے مثلاً فلم انسٹی ٹیوٹ کے آرکائیو میں ایسی سیکڑوں فلمیں موجود تھیں جن کی نمائش سے ان پرانی اور انوکھی حقیقتیں آشکار ہوئیں۔ انھوں نے مہاراشٹر کی دیہی حیات کو مشرقی فلم میں بصری توانائی و تاثر کا حصہ بنا کر فکشنل فلم کا تجربہ کیا جسے خوب سراہا گیا۔ گاؤں کی زندگی کی جیتی جاگتی تصویر کو منہ بولتی تصویر میں متبدل کر کے انھوں نے حقیقت، تصور اور تخیل کی ایک ایسی شبیہ پیش کی ہے جس سے فکشن اور فیکٹ کی دوری مٹتی ہے بلکہ تفسیمی اور تریلی سطح بطور خاص بلند ہوئی ہے۔ علام و ابہام جو انیس رفیع کے افسانوں کے خاص وصف ہیں وہ اس فلم میں پرست در پرست کھل گئے ہیں۔ یہاں ان صفات سے گریز یا مفاہمت اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع ابلاغ عامہ کی ضرورتوں کا تقاضا تھا۔ مصنف نے افسانے کے Adaptation میں اپنی تخلیقی ہنرمندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے یہ خیال رکھا کہ قنی حسن مجروح نہ ہو اور رسلو لائٹ آرٹ (Cellulide Art) کے ایک منفرد فلم پارہ کی تشکیل ہو جائے۔

انیس رفیع کو نہ صرف سیاحت کا شوق ہے بلکہ مختلف علاقائی، تاریخی اور جغرافیائی حقیقتوں کو

افسانوی قالب میں ڈھالنے کا شعور بھی ہے۔ اسی لیے انھوں نے اپنی ملازمتی مسافرت کو اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا کر افسانوں کا روپ دیا ہے۔ وہ تہذیب و تمدن، ثقافت و معاشرت، رسم و رواج، رہن سہن، طور طریق، تیج توہار، علاقائی اثرات، فضا اور ماحول کی تفصیلات میں نہ جا کر تمثیل، استعارہ، تشبیہ، علامت، تجرید کا سہارا لیتے ہیں، اور کم سے کم لفظوں میں وہ تاثیر پیدا کر دیتے ہیں جو ایک طویل سفر نامہ میں ہو سکتا ہے۔ ایسا وہ اس لیے کر پاتے ہیں کہ بنیادی طور پر زمین سے جوئے ہوئے ادیب ہیں۔ جہاں جہاں تعینات رہے وہاں کی تہذیب کا سوشل ورکر اور فنکار کی حیثیت سے براہ راست مشاہدہ کیا، اور ان گنت واقعات و حادثات کو اپنے ذہن میں محفوظ کر لیا۔ اسی لیے ان کے یہاں ندرت کے ساتھ علاقائی حسیت کی روح سمٹ آئی ہے۔ ان کی کہانی ڈرائنگ روم والی کہانی نہیں، محدود نہیں، حصار سے باہر نکلتی بلکہ سرحدوں کو پھلانگتی ہوئی کہانی ہے۔

ادیب و فنکار سماج کا پروردہ ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ انیس رفیع چونکہ بے حد حساس ادیب ہیں اس لیے انھوں نے عوامی زندگی کے مختلف رنگوں اور معاشرے کی اُتھل اُتھل کو بغور دیکھا، محسوس کیا اور پھر ان کو فنکارانہ طور پر صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیا ہے۔ مثلاً ڈبروگڑھ جس کا ہیڈ کوارٹر گوبانی تھا۔ سرکاری گاڑی سے وہاں ان کا برابر آنا جانا رہتا تھا جبکہ چہار جانب الفا (United Libration Front of Assam) کا خوف و ہراس پھیلا ہوا تھا۔ سرکاری افسروں خصوصاً دور درشن کے آفیسر شام نے پر ہوتے تھے مگر انیس رفیع سرکاری کام کے علاوہ اپنے شوق کی تسکین کی خاطر آسرام کے دیگر خطرناک علاقوں کی بھی سیر کرتے رہتے تھے۔ چائے باغان کے مختلف باغوں بطور خاص جالان ٹی گارڈن۔ گولف کلب، ریس کورس اور ڈگ بوئی جہاں ملک کا سب سے پہلا پٹروں کنواں دریافت ہوا تھا، وہ اکثر جاتے رہتے۔ جنگلات کی وادی میں ساکھو کے درختوں کی کٹائی اور بید کے کام کو دیکھتے رہتے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ عام مزدوروں کا تعلق بہار سے ہے مگر چائے والے مزدور، جنھیں زیادہ اجرت ملتی ہے، ان کی اکثریت مہاراشٹر اور مدھیہ پردیش کی ہے۔ آسامی مزدور بہت کم نظر آتے ہیں کیونکہ خوش حالی کی وجہ سے انھیں مزدوری کی ضرورت نہیں تھی۔ کہانی 'سوکافا'، 'قبائلی'، 'لا ہے لا ہے' رفتہ رفتہ میں ان ہی نکات کو منعکس کیا گیا ہے۔ برہم پتر اندی کا ذکر

خوب ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے کے بعد مہاجر اسی ندی کے کنارے آکر بس گئے ہیں۔ وہ آسامی کے علاوہ اردو زبان بولتے ہیں۔ ان کی غربت، لب و لہجہ اور رہن سہن پر انیسویں صدی کے خصوصی توجہ دی ہے۔

آسام کے ساتھ بنگال اور بہار کا بھی تفصیلی ذکر ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ نیگورین فلاسفی میں آرٹ اور کلچر کا جو تصور تھا، وہ بدلا ہے۔ نیگورین بنگالی تہذیب کا نشان ضرور ہے مگر مارکسی کلچر کے بعد نیگورین کلچر کی مخالفت اور موافقت کے ٹکراؤ کے رجحان کے درمیان ایک مشترکہ کلچر پروان چڑھ رہا ہے جس کی نشاندہی فنکارانہ ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ انیسویں صدی کے مشاہدے کے مطابق جدید تر لکھنے والے نیگورین کی روایت سے انحراف برت رہے ہیں جبکہ ایک بڑا طبقہ اب بھی نیگورین کی راہوں پر گامزن ہے۔ پچھلی چار دہائیوں کے بنگال کے فکری دھارے کی دھمک ان کی تحقیقات میں نمایاں ہے جیسے افسانہ ”پتل دی“، نکل موہنت کو اچا کر کرتا ہے۔ مجموعہ ”اب وہ اترنے والا ہے“ کا انتساب داخلی طور پر نکل باڑی اور مکاناتی طور پر علاقائی حسیات کو پیش کرتا ہے۔ افسانہ ”غروب سے پہلے“ میں وہاں کے گاؤں کی عکاسی ہے۔ ”اندر قلعہ“ ویشالی کے گاؤں جبکہ افسانہ ”پولتھن کی دیوار“ ظاہر کرتا ہے کہ کلتہ جیسے عظیم الشان شہر میں بھی پسماندہ گاؤں بستا ہے۔

انیسویں صدی کا لینڈ اسٹیٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان کا ہیڈ کوارٹر کوہیما کی سب سے اونچی چوٹی پر تھا۔ وہاں کے مشہور سائنس کالج سے بھی اوپر۔ اس کوہستانی علاقے میں اب سردار کا قانون نہیں، مغربی تہذیب حاوی ہو چکی ہے۔ روایتی لباس پہننا ترک کر دیا گیا ہے بس میڈیٹھیلوں میں نظر آتا ہے۔ مقامی باشندے نرم دل ہونے کے باوجود مزاجاً غصہ ور ہیں۔ جانوروں کا وہ اب بھی شکار کرتے ہیں جہ گھریلو جانوروں، کیڑوں مکوڑوں کو بھی کھانے میں جھجک محسوس نہیں کرتے ہیں۔ ممانعت کے باوجود شراب پیتے ہیں۔ محنت مزدوری یا کام کاج میں ان کے یہاں صنف کی کوئی تخصیص نہیں ہے۔ اکثریت عیسائیوں کی ہے۔ چرچ کا اس حد تک اثر ہے کہ اتوار کو مکمل چھٹی رہتی ہے یہاں تک کہ چائے کی دکانیں بھی بند رہتی ہیں۔ اردو، ہندی تقریباً نہیں جانتے ہیں۔ انگریزی یا پھر قبائلی زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ کہانی ”آپ نو“ میں

انہوں نے اسی منظر اور پس منظر میں مرکزی کردار کا نہایت موثر خاکہ کھینچا ہے کہ فرصت کے اوقات میں ملازمہ فرش پر نہیں گر سی یا صوفے پر بیٹھتی ہے کہ اس کے یہاں، لک، نوکر یا مزدور کے مابین کوئی تفریق نہیں ہے۔ قبائلیوں کا رویہ مساوی ہے۔ وہ عزت دیتے اور عزت چاہتے ہیں۔ اس فضا کے توسط سے قاری جان لیتا ہے کہ پورے ناگالینڈ میں خوبصورت پہاڑیہ پھر گھنے جنگلات کا سلسلہ ہے۔ اپنے منفرد ڈانس اور چادلوں کی کاشت کے علاوہ بید اور اون کی دستکاری لائق ستائش ہے۔

مہاراشٹر خصوصاً پونا کے تعلق سے یہ منظر نامہ ابھرتا ہے کہ وہاں کے لوگ چاق و چوبند، تیز طرار اور نرم گو ہیں۔ کھل افشانی گفتار سے گریز کرتے ہیں۔ پونا میں وہ اپنی نکاحی کہانی پر مشقی فلم 'اوکھلی' بنا رہے تھے۔ فلم گاؤں پر مبنی تھی اس لیے قرب و جوار کے گاؤں کو بہت قریب سے دیکھا۔ وہاں کے لوگ جفاکش ہیں جن میں بہارو بنگال جیسی غربت و بد حالی نہیں ہے۔ طرز لباس صاف ستھرا ہی نہیں بلکہ گاندھی ٹوپی کو بھی وہ اپنے لباس کا حصہ بنائے ہوئے ہیں۔ انہوں نے محنت و مشقت سے اوسر اور بنجر زمین بھی کھیتی باڑی یا طرح طرح کے باغات کے لیے کارآمد بنالی ہے۔ صفائی پر خاص توجہ ہے۔ گھر، گھر سے متعلق چیزیں، کچن وغیرہ میں سلیقہ نظر آتا ہے۔ وہ یہ بھی اجاگر کرتے ہیں کہ باری مسجد / رام مندر / شیلانیاس کی تحریک یوپی بہار میں شدت اختیار کیے ہوئے تھی مگر وہاں ایسا محسوس نہیں ہو رہا تھا۔ شاید اسی لیے ان کے معاشی مسائل بھی اُس طرح کے نہیں تھے جیسے یوپی، بہار اور بنگال کے۔

چونکہ اس حصہ میں انیس رفیع کو میں مسافرت کے افسانہ نگار کی حیثیت سے دیکھ رہا ہوں اس لیے واضح کرتا چلوں کہ ایک سفر نامہ وہ ہے جب کوئی مصنف یا صحافی کسی لمبے یا انوکھے سفر پر ہوتا ہے تو اپنے گہرے مشاہدے اور تجربے سے متعلق مقامات کی تہذیبی، سماجی نیز جغرافیائی صورت حال کو بیان کرتا ہے۔ اس میں وہ اپنے تاثرات کو بھی شامل کرتا ہے۔ دوسرا سفر نامہ وہ قرار دیا جاسکتا ہے جو فکشن میں پوشیدہ ہوتا ہے مثلاً کوئی افسانہ نگار جب کسی خاص مقام کا سفر کرتا ہے یا وہاں قیام پذیر ہوتا ہے تو جیسے جیسے وہاں کے واقعات، حادثات رشتے وغیرہ اُس کے ذہن میں بنتے بگڑتے ہیں اور ان کے تاثرات شدید تر ہوتے جاتے ہیں تو وہ انہیں کسی ایک محور پر لا کر کہانی

کے قالب میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ہر چند کہ یہ اسفار حقیقی واقعات کا بیان نہیں ہوتے ہیں لیکن حقیقت کا التباس ضرور ہیں جسے فنکار افسانوی زبان میں پیش کر دیتا ہے۔ مثلاً انیسویں صدی کے وہ افسانے جو بنگال، آسام، بہار کے قیم کے دوران لکھے گئے، وہ ایک طرح سے ان صوبوں کا پُر آشوب زمانہ تھا۔ مذکورہ تینوں صوبوں میں سیاسی اور علاقائی تحریکیں زوروں پر تھیں۔ انیسویں صدی نے اس صورت حال کو کتنی مرقعوں میں ڈھال کر اسے زماں و مکاں کی قید سے ماورا کر دیا ہے۔ جس دور، جس زمانے، جن مقامات پر یہ افسانے پڑھے جائیں گے ان کی آفاقیت برقرار رہے گی کہ اب یہ واقعات زمانی یا مکانی نہیں بلکہ وہ شہ پارے ہیں جو زندگی کی علامتیں بن گئے ہیں۔

فلم ساز، ہدایت کار یا میڈیا سے متعلق حضرات جانتے ہیں کہ اگر تفریحی اسفار کوئی وی یا فلم میں پیش کرنا ہو تو اسے دلچسپ بنانے کے لیے تخلیقی عناصر کا شامل کرنا ضروری ہوتا ہے مثلاً اگر کوئی علی گڑھ کے سفر پر آتا ہے تو وہ صرف علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی عظمت کے بیان پر ہی اکتفا نہیں کرے گا بلکہ Travel Story کے لیے افسانوی شدت تاثر کو بھی، بھارنے کی کوشش کرے گا۔ یعنی صرف بیان نہیں بلکہ کہانی کا بیانیہ بھی خلق کرے گا جیسے وہ یہاں کے ان قدیم مظاہر کو جن کے قصے عوام میں مقبول ہیں، ان کو اپنی کہانی میں پروئے گا تا کہ اس میں ڈرامائیت اور تجسس پیدا ہو سکے۔ مثلاً شہر کی سرائے، دھرم شالہ، مسافر خانے، نمائش وغیرہ کا بھی ذکر ہو سکتا ہے جہاں ہر طبقہ کے مختلف سوداگر یا مسافر آکر ٹھہرتے ہیں اور ان کے قصے الگ الگ ہوتے ہیں جو بعض اوقات لوک کہانیوں کا عنصر بھی بن جاتے ہیں۔ انیسویں صدی نے یہ طریقہ کار جا بجا اپنایا ہے۔ افسانے ’قاف‘، ’اند دین لیمپ‘، ’دو آنکھوں کا سفر‘، ’غروب سے پہلے‘، ’ترشا‘، ’پیش بٹن‘، ’کہا لبیک جوئے‘، ’سات گھرے پانیوں والی عورت‘، ’کاٹھ کے پتلے‘، ’مولادادا آئیں گے‘، ’لوہے کی مٹھی‘ وغیرہ مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ (ان افسانوں کا تفصیلی ذکر کیا جا چکا ہے)۔

ہر مصنف اپنا الگ زاویہ رکھتا ہے اور اسی منہج پر اپنے سفر کا بیان کرتا ہے۔ تقریباً ہر سفر نامے میں ایک اسٹوری لائن ہوتی ہے، اگر کسی سیاح کا مقصد تاج محل کی زیارت ہے تو اس کا زاویہ نگاہ تاریخی، جغرافیائی، ثقافتی، سماجی، عمرانی ہوگا لیکن افسانہ نگار کے یہاں ان سب کے ساتھ ساتھ

جہاں لیا تھی عنصر اور تحیر و تجسس بھی وافر ہوگا۔ اس کی تخلیق میں تاثرات، وحدتِ تاثر میں ڈھلتے ہیں اور پھر اس کا سانچہ پلاٹ کی شکل میں تیار ہوتا ہے اور اسی بُست کے تحت زبان و بیان متشکل ہوتے ہیں۔

در اصل مسافرت کو تخلیقی معنویت دینا ایک بڑا آرٹ ہے۔ اک ذرا سی کچی اُسے بر باد کر سکتی ہے۔ اسے صحافتی رپورٹنگ یا واقعہ کا ترا بیان بنا سکتا ہے لہذا، اس معرکے کو سر کرنے کے لیے ایک ہنرمند تحقیق کار ہونا چاہیے۔ انیس رفیع کے یہاں یہ فنی کمال بدرجہ اتم موجود ہے۔ میں اُن کی اس ہنرمندی کا چشم دید گواہ بھی ہوں مثلاً انھوں نے دوسروں کو کس طرح الگ الگ صنفی جامہ عطا کر دیا۔ پہلے سفر کا ذکر مضمون کے آغاز میں کر چکا ہوں۔ وہ سردھنہ، میرٹھ کے جاگیردار کی اکلوتی بیٹی، بیگم ثمر (اصل نام زیب النساء) سے بے حد متاثر تھے کہ ایک حسین اور امیر مسلم خاتون نے ایک انگریز کو دل و جان سے چاہا، مذہب تبدیل کیا۔ کیتھولک چرچ بنوایا، اور اپنی تمام جائیداد چرچ کے نام وقف کر دی۔ وہ کہتے کہ عشق میں مٹا بلکہ اپنی شناخت کو بھی مٹا دینا، کہانی کا بہترین پلاٹ ہے۔ اسی کشش نے قصد سفر کیا، مسافت کے بعد کہانی نہ بن کر وہ سفر نامے کی شکل میں شائع ہوتا ہے (شعر و حکمت، مئی ۲۰۱۱ء) جبکہ دوسرا دلچسپ سفر، کہانی میں ڈھل گیا ہے۔ اس سفر کے لیے انھوں نے ہم سب کو ہموار کیا۔ آئیے اس کی روداد سنیں!

ہماری سیاحت کی ٹیم کے روح رواں پروفیسر خورشید احمد ہیں۔ وہ سفر کو آرام دہ اور تفریح بخش بنانے کے لیے بہترین قسم کی سواری کا انتظام کرتے ہیں اور ہم سب انیس رفیع کے اذن سفر کو بیک کہتے ہیں۔ اُن کا جوش ہمیں عزم بخشتا ہے۔ ہمارا ماننا ہے کہ پکنک نما سفر یکسانیت کو توڑتے ہیں، چند گھنٹوں کے لیے ہی سہی ذہنی سکون، تازگی اور توانائی بخشتے ہیں۔ انیس رفیع کی شمولیت اس لیے عزیز ہوتی ہے کہ ان کی حیثیت رہنما و رہبر کی ہوتی ہے۔ اُن کے پاس حیرت انگیز واقعات سے بھری ایک ایسی تجوری ہے جس سے قصوں کو نکال نکال کر وہ فراخ دلی سے خرچ کرتے ہیں۔ پہلے ہی سے تمام اطلاعات مہیا کرتے ہیں جو تاریخی، تہذیبی، ثقافتی اور سماجی ہوا کرتی ہیں اور پھر قابل ذکر مقام پر پہنچ کر اس کی باریکیاں سمجھاتے ہیں۔ آفاتِ ارضی و سماوی کے اثرات سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ بہر حال متھرا کے درشن کرائے جاتے ہیں۔ قدیم بھارت کی دیو مال نظروں کے



سامنے گھومنے لگتی ہے۔ موصوف کی سحر بیانی کی بدولت کرشن کنھیابا نسری بجاتے وارد ہوتے ہیں۔  
رادھابا نسری کی دھن پر رقص کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ سبھی کے من کا پیہا پیہو پیہو کرنے لگتا  
ہے۔ کیسی سوغات ہے جو ہمیں انیس رفیع کی سفر دوستی کی بدولت مل رہی ہے۔ اور پھر درندا ون،  
گووردھن، جمناکے تھ۔ یہ یادگار مقامات ہیں یا حیرت کدے۔ دیومالائی فلکشن حقیقت بن کر  
ہماری آنکھوں میں اتر جاتا ہے جیسے ہم کسی جادوئی قالین پر بیٹھے ہوئے خلا میں سفر کر رہے ہوں۔

سفر کا شمار اُس وقت ٹوٹتا ہے جب طارق چھتاری امریکی ریسٹوراں M c  
Donald کے سامنے گاڑی روکتے ہیں۔ FDI کا پہلا نمونہ ہمارے سامنے تھا۔ یہ سفری ٹیم چھ  
افراد پر مشتمل تھی۔ خورشید احمد، طارق چھتاری، قمر الہدیٰ فریدی، راشد انور راشد، انیس رفیع اور  
راقم۔ سب ایک بڑی میز کے گرد بالہ بنا کر بیٹھ گئے۔ منصوبہ کے مطابق انیس رفیع کی نئی کہانی  
”معزول“ سنی گئی۔ افسانے اور کھانے سے خوب لطف اٹھایا۔ سفر کا اگلہ پڑاؤ تھا فتح پور سیکری۔ اُن  
کی قیادت میں ہمارا قافلہ اس تاریخی مقام پر موجود تھا جہاں دیومالائی تصورات کی جگہ ٹھوس حقیقتیں  
پتھروں پر اپنے سر رکھے لیٹی تھیں۔ مغل عظمتوں کی تعمیر کردہ نشانی کے بُرجوں پر نہ جانے کیسے  
حرف کندہ تھے کہ انھیں دیکھ کر آنکھیں خیرہ ہو رہی تھیں۔ انیس رفیع ان کی جزئیات سے اس قدر  
واقف تھے کہ گانڈ شرمندہ ہو رہا تھا۔ مہارانی جودھابائی کا حجرہ تو قابل دید تھا۔ موصوف کے مطابق  
اُسے اس طرح بنایا گیا تھا کہ مکمل پردہ پوشی بھی رہے اور روشنی اور تازہ ہوا کا گزر بھی۔ اب تو  
صرف پتھر ہی پتھر تھے۔ مگر کنٹری کے مطابق ایسا سجا ہوا تھا کہ عالم رشک کرتا ہوگا۔ محلی بستر، ایرانی  
قالین، کشمیری پردے، ان کا تصور کر کے ہم سب کھو گئے۔ خورشید صاحب کا اہم سوال یہ تھا کہ  
جودھابائی کے اس محل سرا میں اکبر کا بیڈروم کہاں ہے۔ اس کی کوئی شہادت نہیں مل رہی تھی۔ کہیں  
فرنگیوں نے اسے تاراج تو نہیں کر دیا۔

واپسی مختلف سوالات سے گھری ہوئی تھی۔ آگرہ، دہلی ہائی وے پر چند کلومیٹر ہی چلے تھے  
کہ سامنے بھینس کا ایک مست غول ہائی وے کر اس کر رہا تھا۔ طارق چھتاری نے سوچا کترا کر  
تیزی سے نکل جایا جائے مگر ایک بھینس کو یہ منظور نہ تھا۔ آدم زاد اس سے مسابقت کرے، بس وہ  
اچانک گاڑی کے آگے آگئی۔ پک جھپکتے ہی گاڑی نے بھینس کو دھماکے دار ٹکرائی اور بھینس گلی

کی طرح اچھل کر دھم سے دور جا گری مگر تھی تو مگر فوراً اٹھ کر بھاگی۔ ادھر ہماری گاڑی چر مرا گئی۔ سب نے اتر کر دیکھا، پٹرول انجن کے کسی حصہ سے ٹپک رہا تھا۔ میرے سفر، انیس رفیع نے سندباد کی طرح چھوٹیں سنبھالی۔ اس اندوہناک حادثے سے بحفاظت نکل آنے پر ہم سب خوش تھے اور انیس رفیع سردار آصف کا شعر گنگنا رہے تھے۔

میں ہوں کیسا مسافر، دیکھ لو زخمی جہیں میری

جو تم دیوار ہو تو راستے سے میرے ہٹ جانا

یہ خطرناک سفر جس کے ذکر سے ہم سب لرز جاتے ہیں، اس کو چند ماہ بعد موصوف نے افسانے کے قالب میں ڈھال دیا۔ ”ہائی وے“ کے عنوان سے یہ محزن، لندن میں شائع ہوا۔ یعنی واقعے کو مہینوں اپنے اندر اتارنے اور اسے تحقیقی روپ دے کر سفر کی سرگزشت کو بے مثل شہ پارہ بنانے کی ایسی وجدانی صورت و رفعت میں نے کم ہی دیکھی ہے۔

”ہائی وے“ رفتار کا افسانہ ہے جو مکاں سے لامکاں کو پھلانگتا ہستی کو کائنات دیگر (The Other Universe) پر نصب کر دیتا ہے۔ اس تیز تند رفتار کا جو ساتھ نہیں دے سکتے وہ خاکِ زمیں میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ سطح پر اُن کی محض پر چھائیاں رہ جاتی ہیں۔ گویا آج کے انسان کا مقابلہ رفتار سے ہے۔ کیا وہ اپنی ہی ایجوکریڈ رفتار سے مقابل ہو سکتا ہے؟ اس مہماتی قسم کے سفر نے انیس رفیع کے تخیل کو مہمیز لگائی اور افسانہ ”ہائی وے“ ظہور پذیر ہوا۔ علاوہ بریں اُنہی کی قیادت میں میرٹھ کے سفر کی روداد میں واقعہ ایک Travel Story کی صورت میں ابھرتا ہے۔ عمیق مشاہدے، حساس ذہن، قوتِ اختراع و فنکار کے حصہ میں آئے تو وہ عظیم فن پارہ بنا سکتا ہے۔ وہ چاہے سفر نامہ ہو یا افسانہ۔ اور انیس رفیع میں مجھے یہ اوصاف صاف صاف رکھتے ہیں۔ اُن کی کمزوری صرف یہ ہے کہ بہت کم لکھتے ہیں لہذا اُن کا ادبی منظر نامے سے اوچھل رہا جانا خارج از امکان نہیں۔ اب وہ دور نہیں جب کوئی شاعر یا ادیب کسی ایک فن پارے سے ادب میں امر ہو جاتا تھا۔

میں فن کے معاملات میں تخلیق کار کے ظہور و غیاب کا قائل نہیں۔ کم لکھنا یا وسیع منظر نامے سے غائب رہنا، اس میں تخلیق کار کا کوئی قصور نہیں بلکہ ایک اچھے فنکار کو اس کی کوئی فکر نہیں ہوتی۔

مگر کبھی کبھی اُن کے اندر بھی یہ احساس جاں گزیر ضرور ہوتا ہوگا کہ وہ بھی حساس فرد ہیں۔ اپنے کیے کا حساب کیوں نہیں ملتا؟ کیا کہا جائے اسے نری ناقدری اگر وہ بندی یا کچھ اور۔۔۔ میں تو یہی کہہ سکتا ہوں کم لکھنا شہرت کے تناظر میں کمزور پہلو ہو سکتا ہے۔ کم ہی سہی منفرد اور معیاری لکھنا میری نگاہ میں بڑی بات ہے۔ انیس رفیع پر لکھتے ہوئے میں اسی احساس کی زد میں ہوں۔ 'سیو تاژ'، 'وش پان کی کتھا'، 'جرہ'، 'اللہ دین کا لیمپ'، 'دو آنکھوں کا سفر'، 'عطر کی پٹی'، اب یہاں گدھ نہیں اترتے، 'گدا گر سرائے'، 'پوٹی تھن کی دیوار'، 'اندر قلعہ'، 'کرفیو سخت ہے'، 'ہائی وے' یہ وہ فن پارے ہیں جنہیں صفحہ قرطاس پر منتقل کرنے کے بعد تخلیق کار دل شکستگی کا شکار نہیں ہو سکتا۔ میں انہیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بحیثیت وزیٹنگ فیلو کام کرتے پچھلے چار برسوں سے دیکھ رہا ہوں۔ مہینوں کی مسافرت میں ہوتے ہوئے بھی اُن کے چہرے پر کسی طرح کی تھکان نہیں دیکھی۔ یہ تخلیقی قوت کا کرشمہ ہے جو انہیں ہمہ وقت سنبھالے رکھتا ہے۔ میرا ذہن اُن کے زندگی بھر کے اسفار پر مرکوز ہو کر یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اُن کی مسافرت انگیزی ہی انہیں تخلیقی توانائی بخشتی ہے۔ میں نے اس حصے میں انیس رفیع کی مسافرت کے حوالے سے ان کے افسانوں کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ نہیں معلوم کہ اس زاویے سے فن پاروں تک رسائی اور ان کی تفہیم نتیجہ خیز اور مستحسن بھی ہے یا نہیں۔ مگر ایوں بھی ہو تو کیا حرج ہے۔

##### ۵۔ فنی انفرادیت:

اس طویل منظر و پس منظر کو ابھارنے کا بنیادی مقصد ہے عہد حاضر کے ممتاز افسانہ نگار کی فکری اور فنی بصیرت کو اجاگر کرنا، اور اس کے جواز فراہم کرنا کہ انیس رفیع معاشرتی محرومیوں اور نا کامیوں کو اشاروں اور علامتوں میں جذب کرنے کے بُزر سے پوری طرح واقف ہیں۔ اُن کے افسانوں میں جمیعت اور فرد کا معاشرے سے برتاؤ بطور خاص منعکس ہوتا ہے۔ انھوں نے ترقی پسندوں کی ایک رخی حقیقت نگاری سے اجتناب کیا ہے تو جدیدیت کی ابہام پسندی اور تجریدیت سے بھی ممکن حد تک دامن بچایا ہے بلکہ عصر حاضر کے سیاسی اور سماجی نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور جدید فنی بوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کیا ہے۔ اس کے لیے انھوں نے تمثیوں، تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کو اس طرح برتا ہے کہ وہ خارج سے مسلط کی ہوئی

نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں چونکہ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات اور حادثات کو اپنے فن کے کیوس پر مصور بلکہ ثبت کر کے ایک بڑا پیکر خلق کر لینے میں طاق ہیں۔ اس لیے انھوں نے اپنے عہد کی موقع پرستی، ریا کاری اور منافقت کو بھی اپنا خاص موضوع بنایا ہے اور وہ بھی اس ہنرمندی کے ساتھ کہ قاری تہہ بہ تہہ خباثتوں سے واقف ہو کر صد اقتوں کا شاہد بن جاتا ہے۔

انہیں رفیع کافنی کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے علاقائی، لسانی، سیاسی کشمکش اور انتشار کی صورت حال کو قنی مرقعوں میں ڈھال کر، فن پارے کو زماں و مکاں سے اس طرح آزاد کر دیا ہے کہ وہ زندگی کی بالچل کی علامت بن جاتے ہیں اور جب جہاں پڑھے جائیں گے اُن کی آفاقیت برقرار رہے گی۔ فن کار کی انفرادیت کو مختصر ترین الفاظ میں یوں نشان زد کیا جاسکتا ہے:

- ۱۔ لفظوں کے دروبست میں شعری آہنگ ہے۔
- ۲۔ زماں و مکاں پر خاص زور دیتے ہیں حالانکہ زمانی گھیر چند گھنٹوں، مہینوں، سالوں یا پھر صدیوں پر محیط ہو سکتا ہے۔
- ۳۔ قصہ اور عنوان میں غیر روایتی پن ہے۔
- ۴۔ تکنیک اور ہیئت میں چھوٹے چھوٹے تجربے ہیں۔
- ۵۔ بیانیہ اور تاثیر انگیزی میں ادغام اور امتزاج ہے۔
- ۶۔ منظر کو صیغہ غائب اور صورت حال کو صیغہ حال میں پیش کرنے کا ہنر آتا ہے۔
- ۷۔ بات کو اس طرح ادا کرنا کہ کہیں لفظ جملے اور کہیں جملے لفظ معلوم ہوں۔
- ۸۔ علامت، استعارہ اور تجرید کے استعمال کے ساتھ اشیاء کو بطور علامت برتنے کا ہنر آتا ہے۔

- ۹۔ تمثیلی طریقہ کار کے ساتھ ذرا مائی تکنیک کا سہارا لیتے ہیں۔
- ۱۰۔ قنوطی فضا میں نمود پذیر ہونے والے افسانوں میں بھی عملی جدوجہد اور مزاحمتی عمل جاری رہتا ہے۔

۱۱۔ کنایاتی زبان، معنوی استعارے اور خودکلامی کا لہجہ ہے۔

- ۱۲۔ پلاٹ اور کردار پر کم وحدت تاثر پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔
- ۱۳۔ اطلاعاتی بیانیے سے بے جان اشیاء میں جان ڈال دیتے ہیں۔
- ۱۴۔ سسپنس کو جادوئی حقیقت نگاری میں تبدیل کر دیتے ہیں۔
- ۱۵۔ بچوں بوڑھوں عورتوں اور مردوں کی نفسیات کے علاوہ خوف کی دہشت کی نفسیات کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔
- ۱۶۔ استعاروں سے خوب کام لیا ہے مگر ان کے استعارے افسانے کو جھلک نہیں بناتے بلکہ اس کے مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔
- ۱۷۔ استعاراتی حوالے اور ٹکڑوں کے توسط سے پورے افسانے کو ایک مطلق علامت میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت ہے۔
- اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی تہذیب و معاشرت خصوصاً بہار، بنگال اور آسام کے دیہی اور شہری اطراف کے شاخسانوں، حسن و قبح اور اجتماعی منظروں سے کہانیوں کے تانے بانے بننے والے چوتھے افسانہ نگار انیسویں صدی کے لیے نہ صرف اپنی سوجھ بوجھ اور تخلیقی بصیرت کے لیے پہچانے جاتے ہیں بلکہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے جوئے ہونے کے سبب جدید تر ثقافتی اور ادبی میلانات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ تقریباً نصف صدی پر مشتمل تجربے کا ایک وسیع میدان ان کے جہان فکر و فن کو متور کیے رہتا ہے۔ انھوں نے ابہام اور تجرید کے غیر متوازن استعمال سے گریز کرتے ہوئے معاشرہ زندگی کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے اور ایک ایسا پیرایہ اظہار وضع کیا ہے جس کی بحث میں قوت بیان بھی ہے اور تخیل کی جدت بھی۔



## ”گنبد کے کبوتر“

### تہذیب کی مساری کا استعارہ

شوکت حیات کی کہانی ”گنبد کے کبوتر“ میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں۔ ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جاسکے، معنویت کے اضافے کیے جاسکیں۔ اس علامتی کہانی کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ بیک وقت باہری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متفرد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی ابھرتی ہے۔

ماہنامہ ”سج کل“، نئی دہلی کے شمارہ فروری ۱۹۹۵ء میں شائع ہونے والی اس کہانی میں براہ راست باہری مسجد کا ذکر نہیں ہے۔ گنبد کے بے گھر کبوتروں کی امیج کے توسط سے پڑھنے والے کا ذہن مسجد کے اس سانحہ کی طرف منتقل ہوتا ہے قاری محسوس کرتا ہے کہ ۶ دسمبر کے سانحہ کی پہلی برسی ہے۔ مرکزی کردار ایک جذباتی اور حساس مسلمان ہے۔ وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو بھلا نہیں پا رہا ہے۔ اسی وجہ سے بے حد فکر مند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔ اس کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

”گھبرانے کی بات نہیں سب کچھ ٹارٹل ڈھنگ سے ہو رہا ہے۔

اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہیں۔ امن و استقامت کی راہ

اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سکھ کی زندگی گزار سکتے ہیں میں تو پچھلے

سال کے مقابلے میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں۔“

تسلنی اور تشفی کے ساتھ کھوئے ہوئے اعتماد کی بات ملک کی موجودہ سیاسی صورت حال کو واضح کرتی ہے۔ اُتھل اُتھل اور استقامت کا ذکر بھی وقت کے بہاؤ کو نشان زد کرتا ہے کہ جوش اور جذبہ لہجاتی ہوا کرتا ہے۔ برقرار رہنے والی چیزیں امن کی راہ سے ہو کر ہی گزرتی ہیں۔

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو قہری ہنرمندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔ اس نے چوہنیشن کو اجاگر کرنے کے لیے کبوتر اور ٹکبد کے متوازی، مختلف مراحل پر سانپ، پھیل، گوریٹا، پھول، گیلے، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی جیسے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے:

”بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔“

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرأت کرتا ہے:

”متواتر اڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا

آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے ٹکبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے

عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا۔“

اس کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتیں۔ وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا تو

شعوری طور پر باری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی:

”اڑتے اڑتے ان کے بازو ٹھل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ

آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی کہ چاروں طرف . . . . .“

یہ اطلاع قاری کو تناؤ میں مبتلا کرتی ہے۔ اس کا احساس شاید افسانہ نگار کو ہے کیونکہ ہر ہنرمند لکھنے والا، لکھتے وقت قاری کے عمل اور ردِ عمل کا خیال رکھتا ہے۔ شوکت حیات بھی ان باریکیوں سے واقف ہیں۔ چوہنیشن کو موڑنے بلکہ اپنے قابو میں رکھنے کا ہنر جانتے ہیں۔ وہ اس تناؤ بھری صورت حال کو بدلتے ہوئے راوی اور اس کے پڑوسیوں کے بچوں کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ قرب و جوار سے قاری کو واقف کراتے ہیں اور پھر اچانک پڑوسی کی زبانی یہ جملے ادا کراتے ہیں:

”اس بار پچھلے سال والا اُبال نہیں۔ دن خیریت سے کٹ جائے گا۔ موسم

ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قائم ہے۔۔۔ آپ بھی مزے سے رہیے۔ نو  
پرا بلیم۔“

اس اقتباس سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تاؤ کم کرنے کے  
لیے جواہرات کیے جاسکتے ہیں، اُس کی خبر بھی مل جاتی ہے:

”سڑک پر گاڑیاں معمول کے مطابق چل رہی تھیں۔ مچھنی کے دن چہل  
پہل کی جو کمی عام طور پر دیکھی جاتی ہے، وہ اس روز بھی تھی۔“

زمین اور آسمان دو متضاد زاویوں کی شکل میں ابھرتے ہیں۔ زمین انتشار برپا کر رہی ہے،  
آسمان خاموش ہے۔ سین دادا اور راوی۔ ایک کو پرواہ نہیں کیونکہ اُسے کچھ میسر ہے۔ دوسرے  
کے یہاں محرومی اور تشنگی ہے۔ وہ آسمان سے لوگائے ہوئے ہے:

”سین دادا اپنی دُھن میں مگن تھے۔ آسمان کی طرف نظر اٹھانے کی کیا  
ضرورت تھی۔ اُن کے پاس تو پوری زمین تھی اور زمین پر آسانی جلوے  
موجود تھے۔“

ان دو متضاد کیفیتوں کے بیچ قاری اضطراب محسوس کرتا ہے اور سوچتا ہے کہ کاش گنبد نہ  
ٹوٹتے، کبوتر بے ٹھکانا نہ ہوتے، کاش اس بے آشوب گھڑی میں آسمان پر اہا بلیں نظر آ جاتیں تاکہ  
بے گھری اور بے امانی جھیل رہے کبوتروں کی آنکھوں میں خون نہیں اترتا، زمین پر فساد برپا نہیں  
ہوتا۔ لیکن یہ کاش اُمید کا سہل بن جاتا اور تب کہانی کی روح مجروح ہو جاتی، وہ اپنی راہ سے ہٹک  
جاتی۔

## (ii)

سوگواری کے موڈ میں شروع ہونے والی یہ کہانی اپنے اس تاثر کو آخر تک برقرار رکھتی ہے۔  
مرکزی کردار کے ذہنی انتشار کی حالت قابلِ رحم ہے۔ وہ اپنے آپ کو سانحہ کی یاد سے آزاد نہیں کر  
پاتا ہے۔ پڑوسی اُسے اس ماحول سے باہر نکالنے کا جتن کرتا ہے:

”ارے صاحب، کیوں سوگواری کا موڈ طاری کیے ہوئے ہیں۔ میں سمجھ  
سکتا ہوں آپ اپنی بالنتی میں بچوں کے اکٹھا ہونے سے گھبرائے ہوئے



ہیں۔ اپنے پودوں اور گلوں کے تحفظ کے لیے بے چین ہیں۔ کچھ نہیں ہوگا۔ آپ کے سارے گلے خیریت سے رہیں گے۔ اب دوستوں سے منے چل رہے ہیں تو یوں اُداس نظر آنا چھوڑیے۔ انجوائے کیجئے دیکھئے گول گول گنبدوں کی گولائی اور نو کیلے، بھر۔“

ان باتوں سے لطف اندوز ہونے کے بجائے راوی کی بے قراری میں اضافہ ہوتا ہے۔  
 ”اُس کا دل دوسرے گنبدوں میں الجھا ہوا ہولناک کیفیات سے گزر رہا تھا، جبکہ سین دادا نرم و گداز جسمانی گنبدوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے ہوئے چٹخارے بھر رہے تھے۔“

غور و فکر کا یہ انداز اور ان سے پیدا ہونے والا تضاد رویوں کی نمائندگی کر رہا ہے۔ دونوں کرداروں کی سوچ الگ ہے، ذہنی کیفیت بھی الگ ہے۔ اسی لیے برتاؤ بھی الگ نظر آ رہا ہے۔ سین دادا اُس سے کہتے ہیں:

”ینگ مین، تم جوانی میں بوڑھا ہو گیا۔ ذرا نظر تو اٹھاؤ، آگے تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔“  
 راوی جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہوئے کہتا ہے:

”سین دادا آپ ان فاختاؤں میں الجھے ہوئے ہیں۔ ذرا اوپر دیکھئے۔ بے ٹھکانا کبوتروں کا غول مستقل آسمان میں چکر کاٹ رہا ہے۔ اپنے مستقر کے بے دردی اور بربریت کے ساتھ مسمار کر کے غائب کر دیے جانے کے بعد کیسی بے گھری اور بے امنی جھیل رہا ہے۔“

افسانہ نگار نے تحیر، خوف، رقت اور اسرار کے لیے تضاد سے خوب کام لیا ہے۔ اُس نے نو جوان میں مایوسی اور بزرگ میں ترنگ کی کیفیت کو اجاگر کیا ہے۔ مرکزی کردار کے لیے جوانی میں بوڑھا، اور بزرگ کے لیے یگ مین آف سکسٹی ٹو کا جملہ اس کی وضاحت کرتا ہے۔ دونوں کرداروں کے لیے ویسی ہی فضا تخلیق کر کے تضاد میں شدت پیدا کی ہے۔ یہ تضاد کہیں کہیں اپنی شدت اور تکرار کے باعث کھٹکتا بھی ہے مثلاً جب گنبدوں کے لیے تقدس کی فضا خلق کی گئی تو پھر

اس کا لحاظ رکھتے ہوئے ”نرم گداز جسمانی گنبدوں“ کی رعایت استعمال نہیں کرنی چاہیے۔ اسی طرح لڑکی کو فاختہ کہنے کا رواج ہے مگر موجودہ پجوشن میں محض ہر کشش منظر سے جسم میں عجب رنگ پیدا کرنے کے لیے یہ کہنا:

”تین قیامتیں فاختہؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔“

کچھ مناسب نہیں ہے۔ ان کے مابین شوکت حیات صحیح ترازو نہیں الپائے ہیں۔ تقدس اور شہوت کے جذبے کو ایک ساتھ لے کر چلنا مشکل امر ہے۔ اس سے جو عدم توازن پیدا ہوتا ہے وہ یہاں بھی نظر آتا ہے لیکن یہ شٹر گربہ (Mismatch) ظاہری اور وقتی ہے۔ جلد ہی کہانی اپنے اصل مرکز کی طرف واپس آتی ہے اور قاری اس کی فضا میں محو ہو جاتا ہے۔

مذکورہ کہانی میں شوکت حیات گنبد اور کبوتر کے علاوہ پھیل، گلہری، بالکنی، گملا، گورتیا، سانپ، لائٹیں جیسے نشانات (signs) کو بھی اُجاگر کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس طرح گنبد مسلمانوں کا نشان بنا ہے اُسی طرح پھیل بندوؤں کا۔ اس درخت کی ایک شاخ راوی کی بالکنی تک سکی ہے جس کے توسط سے دوست اور دشمن دونوں ہی آسکتے ہیں یعنی گلہری بھی اور سانپ بھی۔ گلہری ضرر رساں نہیں مگر راستہ مُضر یا فخذ دہش ہے اور وسیلہ پھیل بن رہا ہے، دشمن کو راہ دکھانے کا۔ ان اشاروں کی آمیزش سے جو کولاژ بنتا ہے، اُس پر سیاہ بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ اس کولاژ کو افسانہ نگار نے رنگ برنگ پھولوں والے گھمبوں سے بھی جوڑا ہے اور اہل خانہ سے بھی، سین دادا کی اصیت (Reality) سے بھی اور خود اپنی حقیقت سے بھی۔ یہاں پر وہ ایک اہم سوال، بھارتا ہے کہ کیا سارا خطرہ بالکنی پر ہے یا فلیٹ اور پُراپارٹمنٹ اس کی زد میں ہے۔ اس مقام پر سانپ بیرونی دشمن کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس مشترکہ خطرے میں سبھی (ہندو، مسلمان) ایک ہو کر موذی کا مقابلہ کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جیسا کہ اپارٹمنٹ میں سانپ کی اطلاع تمام چھوٹے بڑے فلیٹوں کے مکینوں کو الارٹ کر دیتی ہے اور وہ اس موذی کو ختم کرنے کے مشترکہ جتن کرتے ہیں، لفٹیاں جمع کرتے ہیں مگر جب راوی انفرادی خطرہ محسوس کرتا ہے تو دوسرا اتنی یکسوئی سے خطرے کو ختم کرنے کے لیے کمر بستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مشورہ دیتا ہے:

”تم تنگ مین پاؤں ہو کر سوچو ہر جگہ ٹھکانا ہی ٹھکانا ہے۔ گنبد،

پہاڑوں کی سفاک چوٹیاں، پتھر لیے غار اور گھنے جنگل کے درختوں کی  
ڈالیں موسموں کے سرد گرم جھیلنے کے لیے تیار رہو یار، اپنی  
کھال تھوڑی گھر گھری بناؤ.....!“

تاویلات کے اس انداز پر قاری بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے ۔

گھائل کی گت گھائل جانے اور نہ جانے کوئی

شوکت حیات کو بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے۔ اس لیے یہاں مکالموں کا تقابل،  
واقعہ یا صورت حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور جذباتی تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا  
ہے۔ Irony یہ ہے کہ مذہبی شدت پسندی اور اس کے نتائج سے دونوں فریقے نبرد آزما ہیں مگر  
تنقید اسے کی جارہی ہے جو زیادہ مظلوم ہے۔ اُسی سے کہا جا رہا ہے کہ سوچنے کا انداز بدلو، قوت  
برداشت پیدا کرو، قناعت سے کام لو۔ اگر ایک ٹھکانا کھو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ سب کچھ ختم ہو گیا۔ نصیحت  
آمیز کلمات میں کوئی تاثیر نہیں ہے شاید اسی وجہ سے کہ ہمدردی کا اظہار کرنے والا جذباتی طور پر  
گنبدوں کے مسمار ہونے سے متاثر نہیں ہے ورنہ وہ اتنی سنجیدہ صورت حال پر شہوانی اصطلاحوں کا  
استعمال نہیں کرتا۔

(iii)

شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو  
اپنے تھیم سے جڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں  
حدی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد  
قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اُس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر  
ہے۔ اُس سے اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ وہ لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی  
تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی عائد  
ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Fore Shadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ یہ  
عکس احساس دلاتے ہیں کہ ہم اپنے قلیلوں کے کمروں میں بند ہو چکے ہیں جہاں روشنی کا گزر  
ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے۔ اسی لیے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں، مصنوعی روشنی کا

انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کر چکی ہے اور اس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔ اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کیوتر کو ہوتا ہے۔

کیوتر کو ہم اگر خیال، مان لیں تو خیالات یعنی گنبد کے کیوتر منتشر ہو گئے۔ منتشر خیالات راوی کو بے چین کرتے ہیں۔ اسے طرح طرح کے توہمات اور خدشات میں مبتلا کرتے ہیں۔ دوسرا خیال یا تھوڑے سین دادا کی شکل میں انتشار سے مرزا ہے۔ وہاں عدم دلچسپی ہے، لا اُبیت ہے۔ تھامسن کے گھر میں کیوتر منتشر خیال کی شکل میں پہنچتا ہے۔ یہاں مس ریزہ ایک خیال کی شکل میں پہلے سے موجود ہے جو تھامسن کو بہت عزیز ہے۔ وہ اس میں کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا یعنی تبادلہ خیال گوارا نہیں۔ مسر جان ایک اور خیال لے کر آتا ہے کہ میرا کیوتر آپ کے گھر میں آ گیا ہے۔ کلائنگس یہ بھی ہے جب ایک کے گھر کا انتشار دوسرے کے گھر سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس گھر میں ایک خیال شراب اور عورت کا ہے اور دوسرا خیال کیوتر اور انتشار کا ہے۔ سبب یہ بھی قرار پاتا ہے کہ جان اور تھامسن میں ہم خیالی اور قربت کا رشتہ ہے جسے تھامسن برقرار رکھنا چاہتا ہے لیکن جان تیسرے خیال کی مداخلت کو برداشت نہیں کرتا ہے۔ قاری اس سبب کو تلاش کرتا ہے تو اسے راوی اور سین دادا نظر آتے ہیں۔ راوی خود انتشار میں مبتلا ہے اس لیے وہ بے ضرر ہے۔ ایسی صورت میں جو اندیشہ ہو سکتا ہے وہ سین دادا سے ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حد سے تجاوز کرتا ہے، ممنوعہ چیزوں میں مداخلت کرتا ہے۔ اس لیے جان، تھامسن سے کہتا ہے کہ میرا ذہنی سکون آپ کے گھر میں ہے، اُسے واپس کر دیجئے۔ تھامسن امکانی کوشش کے باوجود اسے لوٹا نہیں پاتا ہے کیونکہ خیال اُڑ جاتا ہے۔

کہانی کا یہ رنگا رنگ عکس سابقہ رنگوں سے کچھ زیادہ پرکشش اور بامعنی ہے۔ اس میں دو متضاد خیال کے نمائندے جس کے ماحول سے آزاد فضا میں نکلتے ہیں۔ کچھ اور دوستوں یعنی نئے خیالات سے ملتے ہیں۔ امکانات اور ناممکنات کی تکرار سے گزرتے ہوئے گھر واپس آتے ہیں۔ ایک کی کیفیت نیم بیہوشی کی ہے، دوسرا فکر اور خوف کے عالم میں ہے۔ خوفزدہ، شہوت زدہ خیال کو

اُس کے کمرے میں بند کرتے ہوئے اپنے گھر میں قدم رکھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اُس کی دنیا برباد ہو چکی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ منفی خیال نے مثبت پہلو کو ترک کر دیا ہو کیونکہ بالکنی میں موجود کئی چیزوں کو مثبت خیالات سے جوڑا گیا ہے لیکن آخر میں خوش کن خیالات مسہر ہو چکے ہوتے ہیں اور انتشار کی کیفیت ایک المیاتی اختتامیہ (Tragic end) اختیار کر لیتی ہے جس کی وضاحت کہانی کے اس آخری جملے سے ہوتی ہے:

”بیوی سے اُس کی نگاہیں ملیں تو اُسے اچانک احساس ہوا کہ گھر میں مینت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اُس کی تدفین ایک سنگین مسئلہ ہے۔“

پختہ دُست کہانی کے لیے کہا جاتا ہے کہ بیانیہ قابل فہم اور خیال اعلیٰ ہو۔ اظہار کی سطح پر کم سے کم الجھن ہو۔ یہ خوبیاں مذکورہ کہانی میں موجود ہیں۔ تانے بانے نفاست سے بئے گئے ہیں۔ طریقہ کار گنجشک نہیں ہے۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کہانی کا محرک باہری مسجد ہے۔ پھر بھی ایک کھٹک باقی رہتی ہے کہ شاید ابھی کہانی پوری طرح گھل نہیں پائی ہے۔ یہ کھٹک ہے تھامسن کا گھر اور جان کی شخصیت۔ وہ گھر جہاں چھوٹے بڑے تمام کردار جمع ہوتے ہیں۔ کہانی شدت اختیار کرتی ہے۔ کلائمکس بڑھتا ہے۔ وہ گھر غیر اہم کیسے ہو سکتا ہے جہاں واضح اشارے ہیں کہ جان کی منشا کبوتر مارنا ہے۔ سبب خون کا حصول بنتا ہے جو مدران لا کے مفلوج عضو کو متحرک کر سکتا ہے۔

مس ریزہ جس کا جسم تھامسن کا غلام ہے مگر روح کبوتر کی مانند آزاد ہے۔ جان کبوتر کو گرفت میں لینا چاہتا ہے تو روح کچھو کے لگاتی ہے اور مس ریزہ کبوتر کو آزاد کر دیتی ہے۔ چونکہ امکانات کے دائرے محدود نہیں ہوتے ہیں اس لیے تو جہاں کا سلسلہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے اور جب ان کہی باتوں کو عالمی پس منظر سے منسلک کیا تو وہ کھٹکی جو کھٹک رہی تھی، سلجھنا شروع ہوئی۔ ابھی تک ہم نے ہندوستان کے کینوس میں کہانی کو دیکھا تھا کہ کالونی ملک، فلیٹ مختلف شہر اور رہائشی گھر کی علامتیں اختیار کرتے ہیں لیکن سانپ اندرون ملک سے بیرون ملک کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اس کا خوف غیر ملکی خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہیں سے اس زاویے کو تقویت ملتی ہے کہ کہیں جان غیر ملکی ہاتھ تو نہیں ہے جو امن کو درہم برہم کر رہا ہے۔ شک کی سوئی اس جانب گھومتی ہے جس کے ہاتھوں میں خون خرابے کی اصل لگام ہے۔ تھامسن کو امریکہ اور

جان کو امریکہ کا ہم خیال ملک مان لیا جائے تو ریزہ فلسطین کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ بے گھر ہوئی ہے۔ اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ دونوں نے اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیا ہے لیکن اُس کا اپنا وجود بکھر گیا ہے۔ یہ توجیہ ضمنی سہی لیکن اس سے کہانی کے بکھرے ہوئے تاریخ جوتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے بقول وزیر آغا۔

جاتے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل

نچھتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

ان توجیہات کے توسط سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت حیات کی یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ افسانہ نگار نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔



## احمد رشید کا افسانوی مجموعہ ”بائیں پہلو کی پسلی“

### حیات و ممات کا تخلیقی استعارہ

افسانہ حیات و ممات کا تخلیقی استعارہ ہے۔ یہ استعارہ ہے انسانی نفسیات اور جنسیات کے بیچ و خم کا، پیکار حیات کے نکات و رموز جاننے کا، حیات و کائنات کے مسلسل تصادم کی فتح و شکست کی روداد سنانے کا۔ انسان کے افعال و اعمال کے پس پشت جو عوامل کام کر رہے ہوتے ہیں ان کی تلاش کا، فرد اور اجتماع کے ذہنی اور جذباتی رشتوں کی کہانی سنانے کا، انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تعمیر و تشکیل میں جو سماجی، نفسیاتی، تاریخی و جغرافیائی اور مذہبی عناصر کام کر رہے ہوتے ہیں ان پر غور و فکر کرنے کا رول افسانہ بخوبی ادا کرتا ہے۔ انسان کی شخصیت سنوارنے اور بگاڑنے میں بیرونی اثرات کے علاوہ خود اس کو ورثہ میں ملی جبلت (تواتر سے یا قدرت کی جانب سے) کی تہہ داری میں پوشیدہ رموز کی نشاندہی بھی افسانہ کرتا ہے۔ فرد کی زندگی میں جو کائنات چمکی ہوئی ہے اس کو اجاگر کرنے کے لیے افسانہ نگار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر آزادانہ طور پر شعوری کوشش کرتا ہے۔ اس کا دائرہ کائنات کی طرح وسیع ہے تبھی تو یہ عمل اور رد عمل پر غور و فکر کرتا ہے۔ انسان سے سرزد ہونے والا ہر عمل دراصل شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک رد عمل ہوتا ہے جس کے اسباب و علل کی جستجو افسانہ کرتا ہے۔ جہاں عام انسانوں کی نظر بغیر غور و فکر کے نہیں پہنچتی، افسانہ نگار اس کی تہہ کو کھنگال لیتا ہے۔ افسانہ، استعاروں اور علامت کے ذریعے (جو رد عمل ہے) رد عمل (جو بظاہر دکھائی دے) کی ایک انوکھی دنیا سے روشناس کراتا ہے۔

احمد رشید زندگی کے مختلف پہلوؤں، مظاہر فطرت، کائنات کی رنگارنگی، حیات و کائنات کی معنویت کو عصری سماجی تناظر میں واضح کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ”وہ اور

پرنده“ کے عنوان سے شائع ہو کر دوا تحسین حاصل کر چکا ہے۔ ایسے تو اس مجموعے کے بھی افسانے فکری اور فنی اعتبار سے بہت خوب ہیں لیکن افسانہ ”وہ اور پرنده“ کے علاوہ ”ٹوٹی ہوئی زمیں“ بکھرے پکس“ مذکورہ مجموعے کی بے حد اہم کہانی قرار دی جاسکتی ہے۔ یہ افسانہ ہزارے کے بعد ایک ہی تہذیبی شناخت رکھنے والے انسانوں کے درمیان ہوئی جنگ کے اس منظر نامے کو پیش کرتا ہے جہاں میدان کارزار میں دو دوست متحیر ہو کر جنگ کے خوفناک منظر، ہار اور جیت کے نتیجے کو بھول کر ایک دوسرے کے اندر اپنی زمین کی خوشبو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کے اس عمل میں ”تھر کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔۔۔۔۔ دم بخود ہونے کی اس کیفیت کو ”تھر ہو جانے کا یہ“ اسرار لحد ہماری داستانی روایت سے جڑ جاتا ہے۔ موجودہ جنگی نظام میں جہاں اور جیت کو سکندر اعظم ایک فاتح اور پورس ایک مفتوح کی واضح تمثیلات کے حوالے سے واضح کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے کہ دو پڑاٹے دوست اپنی زمین پر آمنے سامنے ایک دوسرے سے برسر پیکار ہوتے ہوئے ماضی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہاں ملکی اور بین الاقوامی قوانین کے نقطہ نظر سے انسانی جذبات بے وقعت اور انسانی اقدار بے معنی ہو گئی ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کے تعلق سے احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کا عمل ہے لیکن اس میں فکری رنگ آمیزی نہ ہو تو ہر تیسرے آدمی کے دعوائے افسانہ نگاری کی تردید ممکن نہیں۔ افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے اور روشناس کرائے کا فن ہے۔

احمد رشید نے بھی اپنے افسانے زندگی کی حقیقتوں کو کائنات کے عمرانی اور تہذیبی پس منظر سے جوڑنے کی سعی کی ہے اور اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھی توجہ دی ہے۔ ”وہ اور پرنده“ اور ”ہائیں پہلو کی پیلی“ دونوں مجموعے تخلیقی، اسلوبی اور تکنیکی سطح پر افسانوی منظر نامے کو وسیع تر کرتے ہوئے کہانی، صرف کہانی ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ ہر افسانہ معنی کی تہہ داری، فکر کی بلندی، زندگی کے ہر پہلو سے متعلق ایک واضح وژن کا تقاضہ کرتا ہے کیوں کہ افسانہ ادب کی ایک مخصوص اور غزل کی طرح نازک و محتاط صنف ہے۔ احمد رشید کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور افسانے کے مروجہ تکنیک سے جڑے نہ رہنے کی جرأت بھی ہے۔ تخلیقی سفر میں اپنی



زمین پر غور و فکر کے قدم جمائے رکھنے کے باوجود بیانیہ میں سمندر کا سا پھیلاؤ، اظہار میں معنی کی تہہ داری، عصری افق پر تیز نگاہوں کے ساتھ لہجے اور پیش کش کی تازہ کاری کی تفصیل ملتی ہے۔

زیر نظر مجموعہ ”بائیں پہلو کی پبلی“ اکیس کہانیوں پر مشتمل ہے۔ پہلی کہانی ”کہانی بن گئی“ میں افسانہ کے فن اور حیات و کائنات سے اس کے ربط و ضبط سے بحث کی گئی ہے جو اس کہانی کا موضوع بھی ہے۔ اس میں انٹرویو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اس منطقی بحث کو کہانی کی شکل میں پیش کرنے سے ان کی تخلیقی صلاحیت اور افسانہ کے تئیں ان کی سنجیدگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کہانی کو افسانہ نگار کا پیش لفظ خیال کیا جائے تو غلط نہ ہوگا کیوں کہ افسانہ کے فن کے تحقق سے ان کے نظریہ کی بنیاد کا اندازہ ہوتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ”وہ اور پرندہ“ میں شامل افسانہ ”کہانی کہتی ہے“ میں الفاظ اور صوت و صدا کی وساطت سے تخلیق کائنات پر سوالیہ نشان قائم کیا گیا تھا۔ یہاں بظاہر کہانی کے ارتقائی سفر کی روداد بیان کی گئی ہے مگر ساتھ ہی انسان کے تمدنی اور تہذیبی سفر کی داستان بھی زیریں سطح پر واضح کی گئی ہے۔ کہانی کے تدریجی سفر اور انسان کے معاشرتی عمل کو فنکارانہ چابک دستی سے ایک ساتھ پرونا کہ کہانی پن شروع سے آخر تک برقرار رہے از خود افسانہ نگار کا کمال ہے۔

انسان، تہذیب، اخلاق اور افسانہ دراصل اپنے آپ میں ایک مکمل اکائی ہے۔ عام طور پر ”افسانہ“ کا پوسٹ مارٹم کر کے اس کو سمجھنے کی سعی ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فنی اعتبار سے افسانہ جسہ خاکی کی مانند اکائی ہوتا ہے جس طرح انسان کی جسمانی ساخت کے عناصر ترکیبی کو بکھیر کر سمجھنا مشکل ہے اسی طرح افسانہ کے فن کی ناپ تول اور انچی نیپ سے پیمائش کرنا بڑا دشوار ہے۔ اس روشنی میں احمد رشید کے افسانوں کو سمجھنے اور پڑھنے کے لیے ان کے تخلیقی شعور سے واقفیت ضروری ہے۔ ”کہانی کہتی ہے“ اور ”کہانی بن گئی“ دونوں کہانیاں افسانہ کے فن پر کھری اترتی ہیں۔ ”کہانی کہتی ہے“ میں ایک تمثیلی کہانی ہونے کا گمان اس لیے ہوتا ہے کہ کہانی متشکل ہو کر ایک کردار کی طرح اپنی کہانی بیان کرتی ہے اور جہاں کردار ہوتا ہے وہیں واقعہ، سانحہ اور کہانی کا ناطہ اس سے جڑتا ہے۔ اس لیے دونوں کہانیاں اپنے فطری انداز میں قاری کو اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھتی ہیں اور ہمیں یہ احساس کراتی ہیں کہ ہمارے سماجی نظام کی ترتیب اور ارتقاء میں نہ صرف کہانی

کا وجود تھا بلکہ تہذیبی سفر کے آغاز سے قبل اور خود انسان کے وجود میں آنے سے پہلے ”کہانی“ کا وجود ہو چکا تھا:

”اور کہتی ہے دنیا کے وجود میں آنے سے پہلے میرا پہلا لفظ اس شکلی نے

لکھا..... جب کہ کائنات عدم تھی۔“ (کہانی کہتی ہے)

علم فلسفہ میں مرد کو ”دائرہ“ اور عورت کو ”نقطہ“ کہا گیا ہے۔ نقطہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہونے کے باوجود دائرہ کی محافظت میں ہے:

”پھر اس کے درمیان ایک نقطہ محیط ہوا... نقطہ اور دائرہ ایک دوسرے

کے لیے لازم و ملزوم۔“ (کہانی کہتی ہے)

”کہانی بن گئی!“ مجموعہ کا پہلا افسانہ ہے۔ اس میں کہانی خود کردار یعنی راوی ہے۔ خوبی یہ ہے کہ کہانی میں کہانی کا ارتقاء افسانوی انداز میں، تہذیبی ارتقاء کو سمیٹے ہوئے ہے۔ منظر راہستہ ان کا ہے۔ مرکزی کردار ایک عورت کا ہے جس کا نقطہ نظر یہ ہے کہ کہانی زندگی کے حوالے سے بنتی ہے۔ وہ روی کے نام سے لکھتی ہے اور مرد بن کر ایک ایسے بڑے فنکار کا انٹرویو لیتی ہے جسے اپنی عظمت کا شہادت سے احساس ہے۔ پوری بحث اس پر مبنی ہے کہ عمل اور اس کا ردِ عمل بلکہ ردِ عمل ہی تخلیق کی بنیاد ہے کیونکہ عمل کی تلاش علوم و فنون کے ماہرین کرتے ہیں، ردِ عمل صرف کہانی کا کرتا ہے۔ مذکورہ افسانہ میں انٹرویو کی تکنیک اختیار کرنے کے باوجود افسانہ کے عناصر ترکیبی کا لحاظ رکھتے ہوئے فن افسانہ اور انٹرویو کے درمیان حد امتیاز قائم کرنا افسانہ نگار کے سنجیدہ ہونے کی دلیل ہے۔ افسانہ میں مرد اور عورت دونوں ہی تخلیق کار ہیں.... خوبصورت، چست اور ہامعنی مکالموں کے ذریعہ افسانہ کے تعلق سے وہ اپنے نظریات کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں کہ نہ تو کہانی کی ساخت متاثر ہوتی ہے اور نہ ہی کہانی پن پر کوئی حرف آتا ہے:

”منظر اور پس منظر کے درمیان فن ہے.... پیش منظر ہم دیکھتے ہیں، سنتے

ہیں اور پس منظر ہم محسوس کرتے ہیں، سوچتے ہیں۔“ (کہانی بن گئی!)

آگے دیکھئے۔

”ایک خیال ہے کہ کہانی مر گئی!“

”جب تک کہ ارض پر ایک انسان بھی زندہ ہے، کہانی مر نہیں سکتی۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ہر زندگی کے اندر پوشیدہ کائنات کے رموز کا انکشاف اور اس کا بیان دیگر عمر کے ایک ایک لمحہ کا اظہار از خود ایک کہانی ہوتا ہے۔ نگاہ چاہیے کہانی کی تلاش کے لیے۔“ (کہانی بن گئی!)

جن واقعات پر ہم سرسری نظر ڈال کر گزر جاتے ہیں، ان میں جب معنی کی نئی سطح ابھرتی ہے تو ہمیں سامنے کے دیکھے بھالے واقعات بھی انوکھے اور نئے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ تو رہی بالائی سطح کی بنت، زیریں سطح پر بھی ایک اور کہانی غور و فکر کے بعد نظر آتی ہے۔ بعض کہانیوں کے آغاز سے دھندلی دھندلی فضا آخر تک قائم رہتی ہے لیکن سنجیدگی سے غور و فکر کرنے پر معنی آفرینی ایک برق کی مانند چمکتی ہے اور آہستہ آہستہ گرہیں کھینے لگتی ہیں۔ اسی طرح ”دھواں دھواں خواب“، ”چھت اڑ گئی“، ”دیننگ روم“، ”مداری“ اور ”بائیں پہلو کی پٹلی“ کے عنوان سے لکھی گئی کہانیاں مابعد جدید تصور ادب ”مین التونیت“ سے تخلیقی سطح پر استفادہ کی خبر دیتی ہیں۔

”دھواں دھواں خواب“ میں ایک طرح سے ان خوابوں کی منطق بیان کی گئی ہے جو سوتے میں دیکھے جاتے ہیں۔ یہ ڈراؤنے، تہہ ہوئے ہوتے ہیں اور بے حد حسین ورتیں بھی۔ پہلی شکل بُرائی کی اور دوسری نیکی کی قرار دی جاسکتی ہے۔ نفسیاتی گمراہوں کو کھولنے والے خواب کو بیان کرنا مشکل مرحلہ ہے۔ ان میں کائنات اور آخرت گمراہ ہو جاتے ہیں۔ بچپن سے سنے گئے شعوری یا ما شعوری واقعات، حادثات خواب میں نئی نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ افسانہ کی پوری فضا میں خواب کی سی کیفیت طاری ہے۔ جہاں سائے سے لے کر جنت اور جہنم تک آنکھوں کے سامنے ہوتے ہیں۔ EROTIC عنصر بھی اپنی جگہ بنتا نظر آتا ہے۔ موت اور زندگی کی حرکی کیفیتیں اس افسانہ کو ایک نیا منظر نامہ عطا کرتی ہیں۔ خواب کے منطقی ربط کو قائم کرتے ہوئے کہانی پن برقرار رکھنا اور آخر میں کہانی کا حقیقی زندگی میں لوٹنا احمد رشید کے فنی دسترس کا غماز ہے۔

”مداری“ اور ”حاشیہ پر“ سیاسی موضوعات پر مبنی کہانیاں ہیں۔ ان میں سیاسی مکاریاں، قریب اور سیاست دانوں کے ڈھونگ کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ”مداری“ میں عوامی زبان



معاشی اور سیاسی طور پر جس طرح سے اقلیت خصوصی طور سے مسلمانوں کا فسطائی طاقتوں نے استحصال کیا ہے۔ ان کو ایک خوف زدہ اور مخدوش زندگی جینے پر مجبور کر دیا ہے، ان کو مین اسٹریم (Main Stream) سے ہٹا کر احساس کمتری میں مبتلا کرنے کی جو سازشیں رچی گئیں اس کا حقیقی اظہار ”حاشیہ پر“ میں ملتا ہے۔ ٹرین کے سفر میں، تین مسافر جو الگ الگ پٹے سے تعلق رکھتے ہیں مذہبی رشتہ کی بنیاد پر ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں پھر بھی ایک دوسرے پر اپنا اپنا نام نہاد ہر کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ ان کے انداز گفتگو اور افعال و حرکات سے خوف و ہراس اور مجبوری کا اظہار ہوتا ہے۔

”بی بی بول“، ”ایک خوبصورت عورت“ اور ”سہا ہوا آدمی“ کا بنیادی موضوع فساد ہے۔ ان افسانوں میں روایت سے بغاوت، حالات کی جبریت، عصری تناؤ، ایک مخصوص قوم کے تباہ و برباد کیے جانے کی داستان رقم کی گئی ہے۔ اقلیت کا فسادات کا شکار ہونا اور اکثریت کی سفاکی ان کہانیوں میں اس طرح ابھر کر سامنے آئی ہے کہ قاری اپنے گھر سے ہوتا ہوا، گلی، سڑک، شہر، ملک، بارود، دھماکے، دہشت، پولس کے نوٹوں کی خوفناک آوازوں میں گھر جاتا ہے۔

”وہ اپنی ٹانگوں کے درمیان کا ندھب چھپا کر بھاگنے لگا۔ فضا میں کانا اور

سفید دھواں پھیلا ہوا تھا۔ ٹانگیں ٹانگیں.... پٹ پٹ... بارود...“

.. رو کی آوازوں سے زمین دہل رہی تھی اور آسمان خاموش تھا۔ زن....

زن..... ایک کارسڑک پر دوڑ رہی تھی.... لوگ ادھر ادھر بھاگ رہے

تھے.... کرفیو لگا دیا گیا ہے۔ آپ لوگ اپنے اپنے گھر جائیں۔“

(سہا ہوا آدمی)

افسانہ ”سہا ہوا آدمی“ کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے ”پورا شہر بارود کے ڈھیر پر تھا، ہر چہرہ سوالیہ نشان بنا ہوا تھا۔ زندگی موت کا تعاقب کر رہی تھی یا موت زندگی کا؟ تاحید نظر دُور اڑنے والے مکروہ پرندے سرفی مائل آسمان کو اپنے پروں سے چھپانے کی کوشش کر رہے تھے..“

فسادات میں عورتوں کے ساتھ جس طرح کے ہولناک ظلم و ستم ہوتے ہیں اسے دیکھ کر شیطان کی روح بھی کانپ جاتی ہوگی۔ حیوانیت کا ایسا ننگا ناچ کہ انسانیت شرمسار ہو جائے۔

عورتوں کا جنسی استحصال، ان کے ساتھ جسمانی اذیتیں اور اخلاق سوز حرکتیں اب عام ہو چکی ہیں

”مجھے اپنی کائنات میں لے چلو جہاں عورت کو صرف عورت سمجھا جائے۔“

ان ہجڑوں کی دنیا سے میں تنگ آ چکی ہوں..... جہاں گنوکشی کی مذمت

اور انسان کشی کی حمایت کی جاتی ہے۔ جہاں مصلحت اور تقاضوں کے

درمیان مرد، نامرد ہو جاتے ہیں اور عورت رنڈی بنادی جاتی ہے۔۔۔ میرا

فساد میں سب کچھ لٹ گیا.....“ (ایک خوبصورت عورت)

اسی طرح ایک اور طنزیہ لب و لہجہ جس میں سیکولرزم کی وضاحت کچھ اس طرح کی گئی کہ رنڈی

کو سیکولرزم کی علامت قرار دیا گیا ہے:

”وہاں صرف عورت ہوتی ہے۔۔۔ بھارتیہ ناری نہیں ہوتی جس کی عزت

لٹ جائے؟!۔۔۔ پوری دنیا اس کا گھر ہوتا ہے۔۔۔ نہ کوئی سرحد، نہ

ہٹوارہ..... برائی بھلائی سے دور..... صرف ایک مقصد اور ایک

منزل..... ایک ایسی جمہوریت جہاں پانجامہ کھول کر مذہب نہیں دیکھا

جاتا۔۔۔ کیا..... کیا ہے وہ۔۔۔ سیکولرزم؟“ (ایک خوبصورت عورت)

احمد رشید کو تخلیق کائنات کے موضوع سے بہت دلچسپی ہے۔ یہی سبب ہے کہ کائنات کے

آفاقی اور اسطوری کردار عصری اور سماجی تناظر سے مربوط کرنے کی ان کے یہاں بامعنی کوشش ملتی

ہے۔ بقول شافع قدوائی ”تخلیق کائنات کے قدیم آرکی ٹائپ سے مربوط کرنا اور تخلیق کے ازلی

متھ کی معنویت عصری سماجی تناظر میں واضح کرنا احمد رشید کے افسانوں کے فن کا بنیادی رمز ہے۔“

”ہائیں پہلو کی پسی“ میں استحصال کو دکھانے کا طریقہ انگ ہے۔ مکمل طور سے عورت کے

گرد گھومنے والی اس کہانی میں حدیث کا سہارا لیتے ہوئے یہ کہا گیا ہے کہ عورت آدم کی ہائیں پسی

سے پیدا ہوئی ہے اور افسانہ نگار نے یہیں یہ سوالیہ نشان بھی قائم کیا ہے کہ روزِ اول سے اُس کی

سماجی حیثیت کیا رہی ہے۔ بے پناہ ترقیوں کے باوجود بھی کیا وہ آج مکمل طور سے آزاد ہے؟ عدم

مساوات کے سبب ہم کو صنعتِ لف و نشر کی طرح خیال و خواب میں تحلیل کر دیا گیا ہے۔ منظر اور

پس منظر دونوں کا راوی عورت ہے۔ استعاراتی انداز میں لکھے گئے اس افسانہ کی ابتداء لیم ارواح

کے اس تاریخی مکالمہ سے ہوتی ہے جو رب العزت اور ملائکہ کے درمیان پیش آیا۔ تخلیق کائنات سے پہلے جہاں ارض و سماوی اور کائنات کی ہر شے کا وجود عدم تھا کا منظر خوبصورت اور دلچسپ انداز میں پیش کرتے ہوئے مختلف تہذیبوں میں سماج کے مختلف ادوار میں عورت کی کیا حیثیت اور مقام رہا ہے کو تاریخی شواہد کی روشنی میں واضح کرنا اور Story line کو اس طویل کہانی میں آخر تک قائم رکھنا، مصنف کا افسانہ کے تئیں تخلیقی اور اختراعی صلاحیت کی نشان دہی کرتا ہے۔ افسانہ یہ بھرپور تاثر دینے میں پوری طرح کامیاب ہے کہ روزِ ازل سے ماؤ کی دور تک عورت اپنی آزادی اور وقار کے لیے کوشاں رہی ہے۔ ”بائیں پہلو کی پہلی“ میں تہذیبی شناخت کی تلاش کے لیے فلیش بیک تکنیک کے ذریعے مختلف ادوار کے لحاظ سے زبان و بیان اور طرزِ نگارش کا بدلتا ہوا انداز کہانی کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ مثلاً ولادت نبوی کا منظر، روئے ارض پر آپ صلی اللہ علیہ وسلم کی روح اقدس کی آمد کے واسطے سے جو زبان اختیار کی گئی ہے وہ آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے شانِ شان ہے۔ پُر شکوہ لب و لہجہ، الفاظ کی شان و شوکت خوبصورت زبان و بیان سے بریزا سلوب اپنی مثال آپ ہے۔ دوسرے ماضی کی تاریخ میں واپسی کے لیے جو استعاراتی، تمثیلی جملے استعمال ہوئے ہیں وہ داؤ تحسین کے قابل ہیں۔ مثلاً

”روشنی کی کشتی پر سوار خلا کے اس پار“ ”روشنی کی کشتی نگر انداز تھی“ ”اڑن

طشتری پر سوار تمام عالم کی سیر“ وغیرہ

ولادت نبوی کا منظر دیکھئے.....

”پوری کائنات جھنور بن گئی، چہار سمت انوار کی بارش ہونے لگی، مشرق

تا مغرب، شمال تا جنوب بس نور ہی نور از بس ساراعالم بحر نور میں ڈوب

گیا ایک ابر کا ککڑا نور مجسم پر سایہ بن گیا اور وہ نور مجسم سارے عالم پر سایہ

بن گیا۔“

افسانہ ”فیصلے کے بعد“ بھی عورت کی آزادی کے تعلق سے خلق کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار شفق آزادی نسواں کی لڑائی لڑتی ہے اور آفتاب کھلا ذہن رکھنے کے باوجود صورتِ حال سے متفق نظر نہیں آتا ہے۔ دونوں حق بجانب محسوس ہوتے ہیں پھر بھی الگ ہو جاتے ہیں۔ کہیں کوئی

تصادم، تناؤ نہیں۔ لگتا ہے کہ واقعات بنائے نہیں گئے ہیں بلکہ خود بخود سب کچھ ہوتا چلا گیا ہے۔ اسی طرح افسانہ ”وہ لمحہ“ میں عورت کی اہمیت اور وجود سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس کائنات میں وہ برابری کی حقدار ہے۔ آسمان وزمین کی دو آدھے کے مالک ہونے کے باوجود اپنے حقوق سے محروم رہی، ہمیشہ مردوں کے ظلم و ستم اور استحصال کا نشانہ بنتی رہی ہے اور ایک طرح سے سماج میں اس کی حیثیت دوئم درجہ کی بن کر رہ گئی ہے۔ یہی وہ اسباب ہیں جن کی بنیاد پر feminism نے تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ زندگی کے ہر شعبہ میں عورت حصول آزادی اور کائنات میں اپنا مقام اور وقار کے لیے بے چین رہی ہے مذکورہ تینوں افسانے اس پر دال ہیں۔ یہاں تانیثیت اور نسوانیت کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش بھی ملتی ہے۔

ما بعد جدیدیت تخلیقی آزادی کا کھلا رویہ ہے۔ ادبی جبر توڑنے کا، معنی کے چھپے ہوئے رخ کو دیکھنے دکھانے کا، ثقافتی صداقت اور تہذیبی حقیقت کو تلاش کرنے کا عمل ہے۔ ادب کو انسانی کچھر سے جوڑنے کا غالب رجحان ما بعد جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔

احمد رشید نے اپنے افسانوں کو ماردانی تصورات، تہذیب و ثقافت کی ابتداء اور ارتقاء کو عوامی مسائل سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں ایک طرف ماورائیت ہے تو دوسری جانب زمینی مسائل سے ارتباط فنی چابک دستی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ موصوف کی کہانیاں پس سرخشیات، ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیقی سطح کا پتہ دیتی ہیں۔ ”چھت اڑ گئی“ میں مذہبی اعتقادات کا ایک ایسا شعور ملتا ہے۔ جس میں کائنات کو ایک خوبصورت مردہ عورت کی علامت دے کر یہ واضح کیا گیا ہے کہ انسان اس خوبصورتی کے نشہ میں اس قدر بہرہ مست ہو جاتا ہے کہ تمام احساسات ساکت ہو جاتے ہیں۔ شادی کی رات مرکزی کردار خوب نشہ کرتا ہے اور بہکتا ہوا گھر کی طرف جاتا ہے۔ تصور میں بیوی کے کمرے میں داخل ہوتا ہے مگر حقیقتاً وہ قبرستان میں پہنچ جاتا ہے اور ایک گھلی ہوئی قبر میں جا کر لیٹ جاتا ہے۔ مردہ عورت کو اپنی بیوی سمجھتا ہے۔ نشہ کی حالت میں اُس کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے اور اسی حالت میں سو جاتا ہے مگر آنکھ کھلنے پر:

”وہ سوچنے لگا شاید چھت اڑ گئی، چند لمحے بعد نظریں آسمان سے زمین پر

اترنے لگیں اور اجنبی کی طرح قبروں پر گھومنے لگیں۔ وہ فوراً ہی کھڑا ہو گیا



اور بغل میں پڑی ہوئی عورت کی لاش پر اس کی آنکھیں جم کر رہ گئیں۔“  
(چھت اڑ گئی)

یہ کائنات نہایت خوبصورت ہونے کے باوجود مردہ عورت کی طرح ہے۔ شاید اسی کی وضاحت کے لیے پلاٹ سجایا گیا ہے۔ منظر نامہ پر ڈلبن نہیں لیکن پس منظر صرف اور صرف اُسی کا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک اور صیغہ واحد متکلم میں۔ حیات و کائنات کی بے ثباتی کا اظہار ”ویننگ روم“ میں بھی ہوا ہے۔ کائنات ویننگ روم اور اُس کے باہر کا منظر جنت، دوزخ کا تصور ہے۔ موضوع کو کردار سے ملانے اور ذہنی کیفیت کو اجاگر کرنے کے لیے جزئیات کا سہارا لیا گیا ہے۔ اسٹیشن کی منظر کشی، انسانوں کی چہل چل، ویننگ روم میں بیٹھ کر ٹرین کا انتظار یہ سب کچھ ریل کے سفر کی تصویر کشی ہے لیکن حقیقت میں زیریں سطح پر انسانی زندگی اور کائنات کے فنا ہونے کی آتی جاتی لہریں، انسان اور اس کی تہذیبی تاریخ کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو مذکورہ کہانی کا جزو لازم بن جاتی ہیں:

”جیسے تیسے ویننگ روم میں داخل ہوا۔ اسے ویننگ روم عارضی وطن محسوس ہوا اور عارضی وطن ویننگ روم جیسا وہ عارضی وطن اور ویننگ روم کے فرق کو جاننے کے لیے دماغ کھپانے لگا؟“

انسان کے اندر ایک بے رحم حیوان کی موجودگی، دوسرے معاشی بد حالی ساتھ ہی لالچ خود غرضی نے اعلیٰ اقدار کی شکست کا بحران اتنا طویل کر دیا ہے کہ معاشرہ میں قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گیا ہے۔ رشتوں کی عظمت و اہمیت کے زوال نے انسان کو ضمیر فردشی پر مجبور کر دیا ہے تب ہی ”ہاف بوئل بند“، ”اندھا قانون“ اور ”ریگتے کیڑے“ جیسی کہانیاں تخلیق ہوتی ہیں۔ جہاں ڈاکٹر اپنا فرض منصبی اور پولیس اپنے فرائض کو چند سکوں کے عوض بیچ دیتے ہیں جس کی وجہ سے انسانوں کی زندگی برباد ہو جاتی ہے۔

واقعات کے نہیں خانہ میں احساسات و کیفیات کی شدت اور ان کی دھیمی دھیمی رفتار --- ساتھ ہی یہ واقعات عورت و مرد کے تصادم سے بھی پیدا ہوتے رہتے ہیں جو جدائی۔ طلاق۔ وصل، نکاح، انتظار، بے قراری، ایذا رسانی، بے وفائی اور جنم جنم کے ساتھ اور فریب زندگی کے عمل

اور ردِ عمل سے ظاہر ہوتے ہیں ”کرب کا سمندر“، ”بائیں پہلو کی پسلی“، ”فیصلے کے بعد“، ”وہ لمحہ“ اور ”ہاف بول بند“ اس کی اچھی مثال ہیں۔ خصوصاً افسانہ ”نیلم“ میں جنس کے نفسیاتی پہلو کے حوالے سے زندگی کی تہوں کو ابھارنے کی کامیاب سعی ہے۔

موضوعات کے تنوع، اظہار کی تیز ترین دھار، الفاظ کا انتخاب اور جملوں کی تخلیقی سطح کی وجہ سے احمد رشید اپنے ہم عصروں میں بعد جدید افسانہ نگاروں کے درمیان معتبر آواز بن گئے ہیں۔ سماجی مسائل کو سننے سے زیادہ دیکھنا، محسوس کرنا، معاشرتی ناہمواریوں سے الجھنا اور ان سے بے باک ہو کر باتیں کرنا نیز انھیں فنی طور پر پیش کرنا ان کا طرہ امتیاز ہے۔

احمد رشید نے اپنے افسانوں کو اعتدال کی راہ دی ہے جن میں بھرپور افسانویت، تخلیقی ذائقت، علامتوں اور استعاروں پر گرفت، ترسیل اور ابلاغ کی آسانیاں ملتی ہیں۔ زندگی کے خارجی مظاہر کے توسط سے انسان کے متضاد ذہنی رویوں کی تفہیم و فرد کی نفسیاتی بے چینی نے ”بائیں پہلو کی پسلی“ کے افسانوں کو بھی ”وہ اور پرندہ“ کی طرح توجہ کے قابل بنادیا ہے۔ دراصل مصنف کے دونوں مجموعوں کے افسانے ہیئت و تکنیکی تجربوں اور موضوعات کے تنوع کے سبب معاصر افسانوی منظر نامے کو وسیع تر کرتے ہیں اور یہ احساس دلاتے ہیں کہ ان کا ہر افسانہ اپنا موضوع، اپنی تکنیک لے کر صفحہ قرطاس پر فطری انداز میں وارد ہوا ہے۔



# ترنم ریاض کی کہانیاں

## جمالیاتی طرزِ احساس کا تخلیقی اظہار

ترنم ریاض کو مصوٰری، سنگ تراشی اور موسیقی سے رغبت ہے۔ چرند و پرند، حیوانات و نباتات سے اُنسیت ہے۔ جذبوں کی فراوانی ہے۔ فن میں ڈوب کر کچھ پالنے کی جستجو ہے۔ اُن کا یہ جمالیاتی احساس اُن کے فکشن میں بہت شدت سے محسوس ہوتا ہے۔

جمالیات اصلاً فلسفۂ حُسن ہے اور اس کا دائرہ، تخیل کی طرح وسیع ہے۔ جرمن مفکر ہام گارٹن (A G Baumgarten) نے پہلی بار یہ اصطلاح (Aesthetics) وضع کی اور اسے ایک ہاضمہ علم کی حیثیت عطا کی۔ ہیگل (Hegel) نے اسے فنون لطیفہ کے فلسفے سے تعبیر کیا۔ کروچے نے اثر اور اظہار پر خصوصی توجہ دی گوکہ اس سے قبل جمالیات کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ حُسن جہاں اور جس شکل میں ہے، جمالیاتی مطالعے کا موضوع ہے اور اس کے متعلقات سے بحث جمالیات کا دائرہ کار ہے۔ ہمارے پہلے بڑے افسانہ نگار پریم چند نے جمالیات کے مرکزی موضوع کے بارے میں کہا کہ:

”ہمیں حُسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا“

یہاں حُسن کے معیار کی تبدیلی سے مراد وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے موضوع اور فن پر خصوصی توجہ دینے سے ہے۔

جمالیات کی جو بھی تعریف کی جائے ایک بات طے ہے کہ یہ ایک داخلی طاقت ہے۔ اس میں جذبے اور احساس کی بڑی اہمیت ہے اسی لیے اسی کیفیت اور رویے کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کیفیت میں محبت کی معصومیت اور چاہت کی کسک ہوتی ہے، چٹخیں، آنکھیں،

سسکیاں اور کراہیں ہوتی ہیں، تہذیبی بحران اور ثقافتی انتشار ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب میں شعریت کا داخل ہونا ایک لازمی امر ہے۔ شعری لوازم کا استعمال محض تحریر کو خوب صورت بنانے کے لیے نہیں بلکہ اس کے ذریعے فن کار جذباتی تلاطم اور اپنے باطن میں چھپی ہوئی اُداسی کو بھی سامنے لاتا ہے۔

جمال باتی احساس ”موجود“ کو تو ذکر ”آئینہ میل“ ماحول تراشتا ہے۔ یہ ردِ عمل کئی اسباب سے پیدا ہو سکتا ہے جس میں معاشرتی رسوم و قیود بھی ہو سکتی ہیں، ماحول اور فضا کی گھٹن بھی اور محض روحانی یا روحانی تقاضا بھی۔ ترنم ریاض کی تخلیقات کو اس زاویے سے دیکھنا شاید زیادہ مناسب ہے۔ وہ مظاہرِ فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کو نہایت خوبی سے کاغذ پر اتارتی ہیں۔ ان کی تخلیقات میں باطنی سفر ایک نئے، نرم و گداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے اور خوبی یہ کہ وہ انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گزر جاتی ہیں۔

ترنم ریاض کے چار افسانوی مجموعے (یہ تنگ زمین، ابا بلیں لوٹ آئیں گی، بھر زل، مرا رختِ سفر) اور دو ناول (مورتی، برف آشنا پرندے) منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ ”یہ تنگ زمین“ میں انھوں نے سادگی سے نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ”ابا بلیں لوٹ آئیں گی“ میں اشرافی اور رمزیاتی اسلوبِ قاری کو دو ہر الطف دیتا ہے۔ ”بھر زل“ کی کہانیاں ایک خاص موڈ کی ہیں ان میں منظر کشی اور جزئیات نگاری سے خاص کام لیا گیا ہے۔ ”مرا رختِ سفر“ مظلوموں کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو قاری کو مضطرب اور بے چین کر دیتی ہیں۔

آج اردو فکشن کا دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے ان گنت پہلو جن میں سے بیش تر کل احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب فکشن کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئی ایجادات کے عمل اور ردِ عمل کی بنا پر موجودہ زندگی بے حد تخریب آمیز ہو چکی ہے اور جب زندگی اتنی پُر اسرار اور تہہ دار ہو چکی ہو تو بھلا فکشن اس سے چشم پوشی کیسے اختیار کر سکتا ہے۔ ایسے میں ہر فنکار اپنے اپنے زاویے سے فن پارہ خلق کر رہا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کہانی کہنے کے ان گنت طریقے ہیں۔ دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے یکساں نہیں ہوتے۔ کہانیاں مختصر قصوں کی طرح بھی ہو سکتی ہیں، کسی واقعے کی ہو بہو تصویر بھی اور محض رپورتاژ بھی۔ یہ علامتوں، اشاروں

اور کنیوں میں بھی بیان ہو سکتی ہے، اس میں نفسیاتی تجزیہ بھی ہو سکتا ہے اور سوچتا ہوا ذہن بھی دکھائی دے سکتا ہے۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے جڑتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں۔ وہ کبھی ایک مصوّر کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس بُھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کی ایک مشہور کہانی ”بجسمہ“ ہے۔ اس کہانی میں بھی ”مورتی“ کی طرح میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا جاتا ہے۔ افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہو تو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہوئے لگتی ہیں۔ اس عجیب گھر میں اُسے اس کے آثار نظر آنے لگتے ہیں:

”ٹوٹے کانچ کی اماریوں کے اندر کی چیزوں میں کوئی جاذبیت باقی نہیں تھی۔ یعنی حال کی طرح، ماضی بھی اجڑ سکتا ہے کہ یہاں کی بھی دیکھ بھال ٹھیک طرح سے نہیں ہو رہی تھی۔“

تقسیم ہند کے بعد کشمیر اور آزادی کی رسد کشی نے مجبوری اور مقہوری کی جو صورت حال پیدا کی ہے، اُس کا عکس ترنم ریاض نے اکثر اُجاگر کیا ہے۔ بے بسی اور بربادی کے جو سانحات گزرے انھوں نے رفتہ رفتہ احساس محرومی اور عدم تحفظ کو جنم دیا جس نے کچھ انسانوں سے جینے کی تڑپ اور جدوجہد کے امکانات بھی چھین لیے۔ ترنم ریاض نے کہانی ”بجسمہ“ میں اس کا بھی احساس دلایا ہے۔

مجسمہ کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر فیروز اور بچوں (عثاب، راحیل) کے ساتھ مہینے بھر کی چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اس کا بچپن گزرا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی صاف و شفاف جھیلوں، خوب صورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔

”وہاں کی جھیلیں بہت خوبصورت ہوتی ہیں: عظمیٰ نے سفر کرنے سے کئی

دن پہلے سے جھیلوں اور وادیوں کی بہت سی باتیں بتائی تھیں۔“  
 کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اُس کا بچپن، لڑائی اور بہن بھائیوں کے  
 ساتھ میلے کا سماں مقامی لوگوں سے لدی کشتیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح۔ وہ جب خوش گوار یادوں  
 اور حسین تھوڑے کو لیے ہوئے جھیل کے قریب پہنچے تو دیکھا:

”جھیل کا باندھ کئی جگہ سے ٹوٹ چکا ہے۔ کناروں کے پانی میں چھلے  
 ہوئے کھٹے اور Wafers کے خول تیر رہے تھے۔ پانی گدلا تھا۔۔۔ عظمیٰ  
 کے اندر چھن سے کچھ ٹوٹا اور ریزہ ریزہ بکھر گیا۔ وہ پانی کو دیکھتی چلی  
 گئی۔“

اُسے یہ سب کچھ ایک ذرا دُنا خواب سا دکھ رہا تھا۔ وہ سب نظر نہیں آ رہا تھا جس سے یہاں  
 کی فضا مورا اور مُطر رہا کرتی تھی:

”بچے اُس سے جانے کیا کیا سوال کر رہے تھے۔ فیروز انھیں تسلی بخش  
 جواب دینے کی کوشش کر رہا تھا اور وہ شاید اپنے اندر کوئی بکھراؤ محسوس کر  
 رہی تھی کہ خود کو سمیٹ کر کسی سے بات کرنا اس کے لیے مشکل ہو رہا تھا۔“

اور پھر یادوں کے دریچوں سے پھسلتا ہوا اُسے صدیوں پہلے کا وہ واقعہ یاد آیا جو کشمیر کی تاریخ  
 میں انقلاب لایا:

”نویں صدی کے ایک راجہ اونتی ورمین کے راج میں ایک دانادر باری حکیم  
 سُویہ ہوا کرتا تھا۔ جہلم جو ان دنوں دستا کہلاتا تھا، گرمی کے موسم میں اکثر  
 بیش تر طغیانی پر ہوتا کہ دھوپ کی تمازت سے پہاڑوں کی برف پگھل کر  
 وادیوں کی طرف بہہ نکلتی تھی اور کناروں پر بے گاؤں، شہر سیلاب کی زد  
 میں آ جاتے تھے۔ خطے کے شمالی علاقوں میں ایک حصہ ہر برس جب  
 سیلاب کا شکار ہونے لگا تو سُویہ نے رعایا سے اس محبت کرنے والے راجہ  
 اونتی ورمین کے خزانے سے اشرفیاں لے کر دریا میں پھینکیں جنھیں پانے  
 کی خواہش میں لوگوں نے دریا کی تہہ سے مٹی نکال کر دریا کو گہرا اور

کناروں کو اونچ کر دیا جس سے سیلاب کا خطرہ جاتا رہا..... لوگ سو یہ  
کے اس کارنامے کی وجہ سے اُسے حکیم سو یہ پور رکھ جو رفتہ رفتہ سو پور ہو  
گیا..... عظمیٰ افسردگی سے سوچتی رہی..... کیا آج کوئی ایسا حکیم  
..... کوئی حاکم..... کوئی ہمدرد..... کوئی.....“

جذبوں کی فراوانی سے معمور یہ کہانی مرکزی کردار کی طرح قاری کو بھی یہ سوچنے پر مجبور کرتی  
ہے کہ کیا آج کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جاسکتا ہے کہ بگڑی صورت حال بدل جائے۔ تدبیر اور  
نقدیر کی کشمکش، حال اور ماضی کی کشمکش سے گزرتا ہوا قاری میوزیم ہال کے آخری سرے پر پہنچتا  
ہے تو ایک جھماکے کے ساتھ وہ کہانی کے پہلے سرے سے منسلک ہو جاتا ہے۔ اُسے یاد ہے کہ  
قصے کا آغاز اس پراسرار منظر سے ہوا تھا:

”عظمیٰ چیخ سن کر بیٹی تو دیکھا کہ اس کی سات سالہ بیٹی کا چہرہ سفید پڑ رہا  
ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اُس نے نوٹ کیا تھا کہ عتاب کے  
رخسار پہلی بار گلابی نظر آنے لگے تھے۔

”کیا ہوا بیٹا؟“ عظمیٰ مختصر سے پتھر یلے زینے پر ٹھہر گئی اور پنٹ کر عتاب کی طرف دیکھا تو  
عتاب بھاگ کر اُس کے گھٹنوں سے لپٹ گئی:

”وہ وہ مجسمہ چلنے لگا ہے امی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے آرہا ہے  
وہ وہ۔“

عتاب پر کپکپی طاری تھی:

”نہیں بیٹے آپ کو کوئی غلط فہمی ہوئی ہے۔“ عظمیٰ نے جھک کر اُس کے آنسو پونچھے۔  
اُس کے ہاتھ پر رہے بالوں کو ایک ہاتھ سے سنوارا اور دوسرے ہاتھ سے اُسے لپٹائے رکھا۔ مگر  
اُس کا ہاتھ اُس کے رخسار کے قریب ہی ٹھہر گیا اور وہ خود کسی پتھر کے بت کی طرح اُس منظر کو دیکھتی  
رہ گئی جسے اُس کی عقل کسی صورت بھی قبول کرنے پر تیار نہ تھی۔“

دائرہ وی شکل میں شروع ہونے والی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر کامیابی سے آخری سرے  
پر مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ اُسے ایک قد آدم مجسمہ ایک پُرانی

چھوٹی سی میز پر نکا ہوا نظر آتا ہے:

”جیسے کسی ایسی بیمار لڑکی کی مورت، جو کھڑی رہنے سے تھک کر ذرا سا میز پر بیٹھ گئی ہو۔ سوکھی لکڑی سے ہاتھ پاؤں۔ گندھوں میں دھنسی آنکھیں عظمیٰ نے یہ مجسمہ پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ عظمیٰ سوچنے لگی۔ کس قدر عظیم فن پارہ کسی بلند درجہ فن کار کا بتایا ہوا مجسمہ وہاں کی ادھیڑ عمر کنواریوں کا ہو بہو عکاس۔ عظمیٰ اس شہکار کو انگشت بدنداں دیکھتی رہ گئی۔“

فن کارانہ ڈھنگ سے ترتیب دی گئی اس کہانی کا تناؤ اور کلائمکس آہستہ آہستہ اس طرح کم ہوتا ہے کہ افسانے میں واقعات باہم آمیز ہو کر معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ دراصل اس اثر راقی کہانی میں بیانیہ کوتاہی ہوتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادہ اور مختصر معلوم ہوتا ہے یعنی محسوسے کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف اور استعجاب میں مبتلا کر دینا، فاصلہ عجائب خانہ کے ہال اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارتسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادی کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آ جاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اُس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سیمہ صغیر کے الفاظ میں:

”یہ مجسمہ، مجسمہ نہیں بلکہ آج کا سچ بن جاتا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اس انداز سے ہوتی ہے کہ قاری کی دلچسپی نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ ہر پل تجسس بڑھتا رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ شعور واقعات کو ترتیب دیتے ہوئے گتھیوں کو سلجھاتا چلا جاتا ہے کہ کشمیر میں لڑکی ادھیڑ عمر تک پہنچ کر بھی کنواری کیوں رہ جاتی ہے؟ اُس کی آنکھیں دروازے کو کیوں تکتی رہتی ہیں؟ اُسے کس کا انتظار ہے؟ فضا میں بارود کی بو کیوں بسی ہوئی ہے؟ صاف شفاف تھیوں کا پانی کیوں گدلا گیا ہے؟ پارک کیوں ختم ہو گئے اور اُن میں قطرہ در قطرہ نئے نئے کتبے کیوں نسب ہو گئے اور اکثر کتبوں پر نئی



نسل کے نام کیوں درج ہیں؟ اس طرح کے تمام سوالوں کے جواب  
قاری خود تلاش کرتا ہے۔“

(آج کی خواتین افسانہ نگاروں کی نگارشات، سیما صغیر)

خواب اور حقیقت دو سچائیاں ہیں۔ ترنم ریاض نے کہانی ”رنگ“ میں ان دو  
سچائیوں کو ایک اچھوتے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اس  
سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ سے نجات کے لیے انسان خوابوں کی آغوش میں پناہ دیتا ہے اور من  
چاہی آرزوؤں کو پالیتا ہے۔ اس طرح ذہنی آسودگی، جسمانی تکان اور تکلیف دہ حالات سے وقتی  
فرار کا نسخہ بحرب خواب قرار پاتا ہے مگر ”رنگ“ کا مرکزی کردار جس کی کوئی خواہش ادھوری نہیں وہ  
بار بار خواب کیوں دیکھتی ہے:

”آج اس نے پھر ویسا ہی خواب دیکھا۔ وہ سوچ میں پڑ گئی تھی۔ کیوں

؟ کیوں دیکھتی ہوں میں یہ خواب۔ کہتے ہیں خواب میں

انسان اپنی ادھوری خواہشات کو تکمیل کے عمل تک پہنچاتا ہے

میری تو کوئی خواہش ادھوری نہیں کوئی کی نہیں زندگی میں۔ ایک مکمل

انسان ہوں میں..... پھر؟“

اس تجسس اور تضاد سے کہانی ادھوری خواہشات کو بالواسطہ طور پر اجاگر کرتی ہے۔ اس کی  
متوازی ساخت میں دو رنگ شامل ہیں۔ خواب کے رنگ میں ممتا، محبت، اُنسیت اور بیداری کے  
رنگ میں بچوں کی گفتگو۔

ایک رنگ صاف شفاف، دوسرا اندر دھنش کی طرح رنگارنگ۔ صاف شفاف رنگ جس کا  
اپنا کوئی جوہر نہیں۔ وہ جہاں ہے اپنا وجود بنا کر رکھتا ہے حالاں کہ بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ رشتوں کی  
بھی یہی کیفیت ہے۔ اسی لیے بیانیہ کی بُنت میں ترنم ریاض نے رنگ کا خاص خیال رکھا ہے وہ  
چاہے لباس ہو۔ ٹیفون ہو یا پھر پرندے۔ مرکزی کردار کے آشیانے کا تو بس ایک ہی رنگ ہے  
اور وہ ہے ممتا جس میں وہ اپنے بچوں کو رنگ لینا چاہتی ہے۔ مگر گلوبلائزیشن کے اس عہد میں بچوں  
کی سوچ بدل چکی ہے۔ وہ اپنے گھونسلوں سے باہر آتے ہی اس کی افادیت کو بھول چکے ہیں۔ ممتا

اتنی جلدی اس عمل کو قبول نہیں کر پاتی ہے۔ اسی لیے ممتا پالنے کو اپنا مرکز و محور بنا کر جذباتی طور پر اس سے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور بچوں کے لیے ”پالنا“ ایک بے کار، بے مصرف شے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے حالانکہ یہ وہی ”پالنا“ ہے جس نے انھیں ٹھٹھلایا ہے، پروان چڑھایا ہے:

”آپ نے یہ پرانے زمانے کا پالنا ابھی تک کمرے میں رکھا ہے۔ ہم تو

بڑے ہو گئے ہیں۔ اس میں اب ہم Fil نہیں ہوں گے۔“

’فٹ‘ نہ ہونے کی رعایت سے ترنم ریاض نے بڑا کام لیا ہے۔ ویسے بھی مصنفہ رعایتوں کا خوب استعمال کرتی ہیں۔

ترنم ریاض کی تقریباً تمام کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں شروع ہوتی ہیں۔ یہ کہانی بھی تھرڈ پرسن میں لکھی گئی ہے مگر پہلے پیرا گراف میں ہی فرسٹ پرسن آ جاتا ہے اور اس آغاز کے ساتھ ہی قاری پر ماں کی یہ کیفیت منکشف ہو جاتی ہے کہ آج وہ اس پھویشن میں اپنی ذات سے بے حد قربت محسوس کر رہی ہے۔ اسی لیے صیغہ واحد غائب کی کہانی غائب ہوتے ہوئے بھی اس کی ابتدا فرسٹ پرسن میں ہوتی ہے، اور پہلے جملے سے کہانی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لینے کی مصنفہ کی کاوش کو اُجاگر کرتی ہے۔ کہانی کا ٹون آہستہ روی کا ہے۔ صنفی شناخت سے جڑی اس کہانی میں جذباتیت نہیں، شدت نہیں۔ خواہش، خواب اور بیداری کے مثلث سے جو تاثر ابھارا گیا ہے وہ یہ کہ ماں بیٹوں کے رشتوں میں دوری کیوں بڑھ رہی ہے؟ بچے وقت سے پہلے ذہنی طور پر بڑے کیوں ہوتے جا رہے ہیں؟ اس مورل ایٹی کیٹ اور ٹین ایج کے روتوں میں ممتا پیاسی کیوں ہے؟ یہی المیہ ہے کہ شخصیت مکمل ہو کر بھی مکمل نہیں۔ خلش برقرار ہے۔ تشنگی کا احساس ہے۔

کہانی کے تین کردار ہیں۔ ماں، بیٹا اور بیٹی۔ تینوں کے نام نہیں، نام تو پاپا کا بھی نہیں بس اس کا ذکر ہے وہ بھی بچوں کے توسط سے:

”پاپا جب شہر سے باہر جاتے ہیں تو یہ ایسے عجیب عجیب حکم صادر کیا کرتی

ہیں۔“

کبھی کی پہچان رشتوں سے ہے کیوں کہ کہانی میں رشتوں کی ہی تو بات ہے۔ بچوں کی گفتگو ہے مگر ماں کو کہیں بولتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے بس ایک جگہ جب بیٹی پالنے کے بارے میں کہتی ہے:

”اسے چھت پر رکھوادیتجئے۔ کسی کو ضرورت ہو تو دے دیجئے گا۔“

یہ جملہ اس کی نیند کو توڑ دیتا ہے، ممتا کو جھنجھوڑ دیتا ہے:

”نہیں‘ اُس نے چونک کر آنکھیں کھولیں اور چیخ کر کہا۔“

یہاں ’چیخ‘ اس لیے با معنی ہو جاتی ہے کہ اُس نے خواب میں بچے کو سلا رکھا ہے۔ ترنم ریاض نے اس کا احساس قاری کو کئی بار دلایا ہے کہ وہ خواب کی حالت میں بچے کو سوتا ہوا دیکھ چکی ہے۔ اسی لیے وہ چیخ پڑی۔ اور چیخ مار کر:

”پھر پالنے پر ہاتھ دھر کر دوبارہ آنکھیں موند لیں۔“

آنکھیں بند کیے ہوئے پالنے کا بچہ بھی ہے اور عورت بھی لیکن اس کے حقیقی بچے بیداری کے عالم میں طنز یہ لہجے میں کہتے ہیں ”لو یہ پھر سو گئیں“۔ یہ جملہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ماں کی تربیت پر موجودہ معاشرے کی تربیت حاوی ہو چکی ہے۔ جدید طرز زندگی یعنی ذرائع ابلاغ وغیرہ نے انھیں وقت سے پہلے اس قدر بالغ کر دیا ہے کہ ان کی معصومیت کہیں گم ہو گئی ہے جب کہ ماں کی ممتا اُس بھولے پن کی تلاش میں خواب اور حقیقت کے درمیان بھٹک رہی ہے۔ وہ اپنے حقیقی بچوں کے مقابلے خواب میں آنے والے معصوم بچے کو آغوش میں بھر لینے کی تمنا لیے پھر سے سو جاتی ہے۔ اسی لیے:

”کچھ دیر بعد اُس کے ہونٹوں پر ہلکی سی جھنجھش ہوئی اور چہرے پر

مسکراہٹ پھیل گئی۔“

یہ اُس لمحے کا بیان ہے جب پہلے بیٹا اور پھر بیٹی یہ کہہ کر کمرے سے باہر چلے جاتے ہیں کہ ”لو یہ پھر سو گئیں۔“ اور وہ واقعی گہری نیند میں چلی جاتی ہے اور قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمک ہمک کر مسکراتا ہوا بچہ اُس کی آغوش میں آنے کو چل رہا ہے جسے دیکھ کر اُس کے سینے میں ممتا کا سمندر ٹھاٹھیں مارنے لگتا ہے۔

ترنم ریاض کی یہ اپنی مخصوص تکنیک ہے کہ اختتامی جملے ایک طرح سے کہانی کو ختم کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی کچھ ایسا خلا بھی چھوڑ دیتے ہیں جس کی تکمیل کے لیے قاری کا ذہن سرگرم ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا مچھوٹا ہوا حصہ قاری کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ”رنگ“ میں سوئی ماں کی مسکراہٹ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ماں کی تشنہ آرزو، خواب میں شرمندہ تعبیر ہو رہی ہے۔ اُس کے اپنے بچے جو حقیقت کی دنیا میں اُس کی گود سے دُور جا چکے ہیں۔ خواب میں تکمیل کا تراشا ہوا بچہ اُس کے سینے سے لپٹا ممتا کی کہانی سن رہا ہے بلکہ اس خوبصورت اور نہایت اپنائیت بھرے لمحے میں قاری یہاں تک محسوس کر لیتا ہے کہ وہ بچے کو پیار کر رہی ہے، اس کے ہونٹوں کو چوم رہی ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترنم ریاض کا جمالیاتی ذوق ہر جگہ بکھرتا چلا جاتا ہے خواہ وہ خوابوں کی دنیا ہو یا حقیقت کی۔ اُن کی تخلیقات کر پڑھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ یہاں زندگی کا کرب، اس کی خوب صورتی، اس کی بد صورتی، آدمی کی خواہشیں اور اس کی حسرتیں، ناکام آرزوؤں اور نارسائیوں کا احساس سبھی کچھ موجود ہے۔



آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے  
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،  
منفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے  
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایم ایس پی سی

عبداللہ شفیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین میاوی : 03056406067

# URDU AFSANA

TAREEF, TARIKH AUR TANQEED

BY

PROF. SAGHIR AFRAHEIM



Distributor

**BROWN  
BOOKS**

Mob:- +91-9818897975, 7290806131  
Email:- bbpublication@gmail.com  
Website :- [www.brownbooks.in](http://www.brownbooks.in)  
Oposite : Blind School, Quila Road,  
Shamshad Market, Aligarh (U.P) -202002

₹ 400/-

ISBN: 978-83-87487-30-8



9 780587 497308